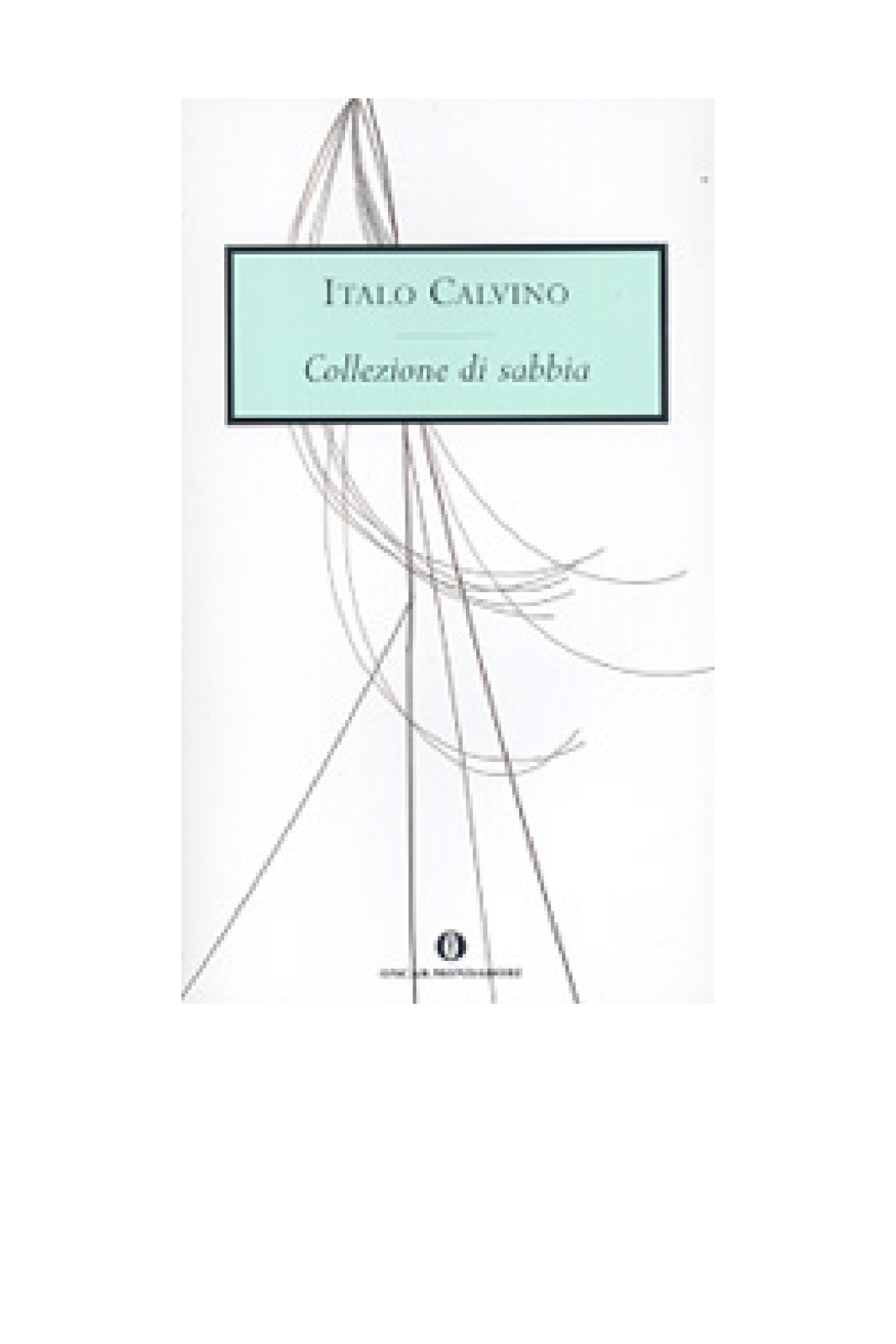


An abstract line drawing in a light brown or tan color, depicting the mast and complex rigging of a sailboat. The lines are thin and elegant, creating a sense of movement and structure. The drawing is centered on the page, with the mast extending from the bottom towards the top.

ITALO CALVINO

*Collezione di sabbia*



LINEA PER RACCONTO

*La prima edizione di Collezione di sabbia uscì nell'ottobre del 1984 nella collana "Saggi blu" dell'editore Garzanti. A differenza di quanto era accaduto per i libri fin allora pubblicati da Einaudi - quasi sempre accompagnati, al loro apparire, da interviste e autocommenti - Calvino si limitò a scrivere per la quarta di copertina del volume la breve presentazione anonima che viene qui riprodotta.*

*Da Parigi, Italo Calvino manda ogni tanto al quotidiano a cui collabora un articolo su un'esposizione insolita, che gli permette di raccontare una storia attraverso una sfilata d'oggetti: antichi mappamondi, manichini di cera, tavolette d'argilla con scritture cuneiformi, stampe popolari, vestigia di culture tribali, e così via. Alcuni tratti della fisionomia dello scrittore vengono fuori in queste pagine «d'occasione»: onnivora curiosità enciclopedica e discreta presa di distanza da ogni specialismo; rispetto del giornalismo come informazione impersonale e piacere d'affidare le proprie opinioni a osservazioni marginali o di nasconderle tra le righe; meticolosità ossessiva e contemplazione spassionata della verità del mondo. Insieme a dieci di queste cronache di passeggiate per le sale di gallerie parigine, Collezione di sabbia raccoglie altre pagine di «cose viste» o che, anche se nate da letture di libri, hanno come oggetto il visibile o l'atto stesso di vedere (compreso il vedere dell'immaginazione). Completano il volume tre gruppi di riflessioni in margine a viaggi in altre civiltà - Iran, Messico, Giappone - dove dalle «cose viste» s'aprono spiragli d'altre dimensioni della mente.*

**Editing e conversione a cura di Natjus**

*Italo Calvino*

***Collezione di sabbia***

# Cronologia

La presente Cronologia riproduce quella curata da Mario Barenghi e Bruno Falcetto per l'edizione dei Romanzi e racconti di Italo Calvino nei «Meridiani», Mondadori, Milano 1991.

«Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.) Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chieda pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. Ma non Le dirò mai la verità, di questo può star sicura», [lettera a Germana Pescio Bottino, 9 giugno 1964]

«Ogni volta che rivedo la mia vita fissata e oggettivata sono preso dall'angoscia, soprattutto quando si tratta di notizie che ho fornito io [...] ridicendo le stesse cose con altre parole, spero sempre d'aggirare il mio rapporto nevrotico con l'autobiografia" [lettera a Claudio Milanini, 27 luglio 1985]

1923: Italo Calvino nasce il 15 ottobre a Santiago de las Vegas, presso L'Avana. Il padre, Mario, è un agronomo di vecchia famiglia sanremese, che si trova a Cuba, dopo aver trascorso una ventina d'anni in Messico, per dirigere una stazione sperimentale di agricoltura e una scuola agraria. La madre, Evelina Mameli, sassarese d'origine, è laureata in scienze naturali e lavora come assistente di botanica all'Università di Pavia.

«Mia madre era una donna molto severa, austera, rigida nelle sue idee tanto sulle piccole che sulle grandi cose. Anche mio padre era molto austero e burbero ma la sua severità era

più rumorosa, collerica, intermittente. Mio padre come personaggio narrativo viene meglio, sia come vecchio ligure molto radicato nel suo paesaggio, sia come uomo che aveva girato il mondo e che aveva vissuto la rivoluzione messicana al tempo di Pancho Villa. Erano due personalità molto forti e caratterizzate [...] L'unico modo per un figlio per non essere schiacciato [...] era opporre un sistema di difese. Il che comporta anche delle perdite: tutto il sapere che potrebbe essere trasmesso dai genitori ai figli viene in parte perduto» [Rdm 80].

1925: La famiglia Calvino fa ritorno in Italia. Il rientro in patria era stato programmato da tempo, e rinviato a causa dell'arrivo del primogenito: il quale, per parte sua, non serbando del luogo di nascita che un mero e un po' ingombrante dato anagrafico, si dirà sempre ligure, o, più precisamente, sanremese.

«Sono cresciuto in una cittadina che era piuttosto diversa dal resto d'Italia, ai tempi in cui ero bambino: San Remo, a quel tempo ancora popolata di vecchi inglesi, granduchi russi, gente eccentrica e cosmopolita. E la mia famiglia era piuttosto insolita sia per San Remo sia per l'Italia d'allora: scienziati, adoratori della natura, liberi pensatori [...] Mio padre [...] di famiglia mazziniana repubblicana anticlericale massonica, era stato in gioventù anarchico kropotkiniano e poi socialista riformista [...] mia madre [...], di famiglia laica, era cresciuta nella religione del dovere civile e della scienza, socialista interventista nel '15 ma con una tenace fede pacifista» [Par 60].

I Calvino vivono tra la villa «La Meridiana» e la campagna avita di San Giovanni Battista. Il padre dirige la Stazione sperimentale di floricoltura «Orazio Raimondo», frequentata da giovani di molti paesi, anche extraeuropei. In seguito al fallimento della Banca Garibaldi di San Remo, mette a disposizione il parco della villa per la prosecuzione dell'attività di ricerca e d'insegnamento.

«Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore; un mio zio materno era un chimico, professore universitario, sposato a una chimica; anzi ho avuto due zii chimici sposati a due zie chimiche [...] io sono la pecora nera, l'unico letterato della famiglia» [Accr 60].

1926: «Il primo ricordo della mia vita è un socialista bastonato dagli squadristi [...] è un ricordo che deve riferirsi probabilmente all'ultima volta che gli squadristi usarono il manganello, nel 1926, dopo un attentato a Mussolini [...] Ma far discendere dalla prima immagine infantile, tutto quel che si vedrà e sentirà nella vita, è una tentazione letteraria» [Par 60].

I genitori sono contrari al fascismo; la loro critica contro il regime tende tuttavia a sfumare in una condanna generale della politica. «Tra il giudicare negativamente il fascismo e un impegno politico antifascista c'era una distanza che ora è quasi inconcepibile» [Par 60].

1927: Frequenta l'asilo infantile al St' George College. Nasce il fratello Floriano, futuro geologo di fama internazionale e docente all'Università di Genova.

1929-33: Frequenta le Scuole Valdesi. Diventerà balilla negli ultimi anni delle elementari, quando l'obbligo dell'iscrizione verrà esteso alle scuole private.

«La mia esperienza infantile non ha nulla di drammatico, vivevo in un mondo agiato, sereno, avevo un'immagine del mondo variegata e ricca di sfumature contrastanti, ma non la coscienza di conflitti accaniti» [Par 60].

1934: Superato l'esame d'ammissione, frequenta il ginnasio-liceo «G'D' Cassini». I genitori non danno ai figli un'educazione religiosa, e in una scuola statale la richiesta di esonero dalle lezioni di religione e dai servizi di culto risulta decisamente anticonformistica. Ciò fa sì che Italo, a volte, si senta in qualche modo diverso dagli altri ragazzi: «Non credo che questo mi abbia nuociuto: ci si abitua ad avere ostinazione nelle proprie abitudini, a trovarsi isolati per motivi giusti, a sopportare il disagio che ne deriva, a trovare la linea giusta per mantenere posizioni che non sono condivise dai più. Ma soprattutto sono cresciuto tollerante verso le opinioni altrui, particolarmente nel campo religioso [...] E nello stesso tempo sono rimasto completamente privo di quel gusto dell'anticlericalismo così frequente in chi è cresciuto in mezzo ai preti» [Par 60].

1935-38: «Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già dodici o tredici anni, e fu con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo libro della Giungla. Non ricordo se ci arrivai attraverso una biblioteca

scolastica o perché lo ebbi in regalo. Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling» [manoscritto inedito].

Oltre ad opere letterarie, il giovane Italo legge con interesse le riviste umoristiche («Bertoldo», «Marc'Aurelio», «Settebello») di cui lo attrae lo «spirito d'ironia sistematica», [Rep 84], tanto lontano dalla retorica del regime. Disegna vignette e fumetti; si appassiona al cinema. «Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza», [As 74].

Per la generazione cui Calvino appartiene, quell'epoca è però destinata a chiudersi anzitempo, e nel più drammatico dei modi. «L'estate in cui cominciavo a prender gusto alla giovinezza, alla società, alle ragazze, ai libri, era il 1938: finì con Chamberlain e Hitler e Mussolini a Monaco. La "belle époque" della Riviera era finita [...] Con la guerra, San Remo cessò d'essere quel punto d'incontro cosmopolita che era da un secolo (lo cessò per sempre; nel dopoguerra diventò un pezzo di periferia milan-torinese) e ritornarono in primo piano le sue caratteristiche di vecchia cittadina di provincia ligure. Fu, insensibilmente, anche un cambiamento d'orizzonti» [Par 60].

1939-40: La sua posizione ideologica rimane incerta, sospesa fra il recupero polemico di una scontrosa identità locale, «dialettale», ed un confuso anarchismo. «Fino a quando non scoppiò la seconda guerra mondiale, il mondo mi appariva un arco di diverse gradazioni di moralità e di costume, non contrapposte, ma messe l'una a fianco dell'altra [...] Un quadro come questo non imponeva affatto delle scelte categoriche come può sembrare ora» [Par 60].

Scrive brevi racconti, apologhi, opere teatrali - «tra i 16 e i 20 anni sognavo di diventare uno scrittore di teatro» [Pes 83] - e anche poesie d'ispirazione montaliana: «Montale fin dalla mia adolescenza è stato il mio poeta e continua ad esserlo [...] Poi sono ligure, quindi ho imparato a leggere il mio paesaggio anche attraverso i libri di Montale» [D'er 79].

1941-42: Conseguita la licenza liceale (gli esami di maturità sono sospesi a causa della guerra) si iscrive alla Facoltà di Agraria dell'Università di Torino, dove il padre era incaricato di Agricoltura Tropicale, e supera quattro esami del



primo anno, senza peraltro inserirsi nella dimensione metropolitana e nell'ambiente universitario; anche le inquietudini che maturavano nell'ambiente dei Guf gli rimangono estranee. E' invece nei rapporti personali, e segnatamente nell'amicizia con Eugenio Scalfari (già suo compagno di liceo), che trova stimolo per interessi culturali e politici ancora immaturi, ma vivi.

«A poco a poco, attraverso le lettere e le discussioni estive con Eugenio venivo a seguire il risveglio dell'antifascismo clandestino e ad avere un orientamento nei libri da leggere: leggi Huizinga, leggi Montale, leggi Vittorini, leggi Pisacane: le novità letterarie di quegli anni segnavano le tappe d'una nostra disordinata educazione etico-letteraria» [Par 60].

1943: In gennaio si trasferisce alla Facoltà di Agraria e Forestale della Regia Università di Firenze, dove sostiene tre esami. Le sue opzioni politiche si vanno facendo via via più definite; alla fine di luglio brinda con gli amici alla notizia delle dimissioni di Mussolini [Scalf 85]. Dopo l'otto settembre, renitente alla leva della Repubblica di Salò, passa alcuni mesi nascosto. E' questo -secondo la sua testimonianza personale - un periodo di solitudine e di letture intense, che avranno un grande peso nella sua vocazione di scrittore.

1944: Dopo aver saputo della morte in combattimento del giovane medico comunista Felice Cascione, chiede a un amico di presentarlo al Pci; poi, insieme al fratello sedicenne, si unisce alla seconda divisione di assalto «Garibaldi» intitolata allo stesso Cascione, che opera sulle Alpi Marittime, teatro per venti mesi di alcuni fra i più aspri scontri tra i partigiani e i nazifascisti. I genitori, sequestrati dai tedeschi e tenuti lungamente in ostaggio, danno prova durante la detenzione di notevole fermezza d'animo.

«La mia scelta del comunismo non fu affatto sostenuta da motivazioni ideologiche. Sentivo la necessità di partire da una "tabula rasa" e perciò mi ero definito anarchico [...] Ma soprattutto sentivo che in quel momento quello che contava era l'azione; e i comunisti erano la forza più attiva e organizzata» [Par 60].

L'esperienza della guerra partigiana risulta decisiva per la sua formazione umana, prima ancora che politica. Esempio gli apparirà infatti soprattutto un certo spirito che animava gli

uomini della Resistenza: cioè «una attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di slancio, un misto di fierezza guerriera e autoironia sulla stessa propria fierezza guerriera, di senso di incarnare la vera autorità legale e di autoironia sulla situazione in cui ci si trovava a incarnarla, un piglio talora un po' gradasso e truculento ma sempre animato da generosità, ansioso di far propria ogni causa generosa. A distanza di tanti anni, devo dire che questo spirito, che permise ai partigiani di fare le cose meravigliose che fecero, resta ancor oggi, per muoversi nella contrastata realtà del mondo, un atteggiamento umano senza pari» [Gad 62].

Il periodo partigiano è cronologicamente breve, ma, sotto ogni altro riguardo, straordinariamente intenso. «La mia vita in quest'ultimo anno è stato un susseguirsi di peripezie [...] sono passato attraverso una inenarrabile serie di pericoli e di disagi; ho conosciuto la galera e la fuga, sono stato più volte sull'orlo della morte. Ma sono contento di tutto quello che ho fatto, del capitale di esperienze che ho accumulato, anzi avrei voluto pure di più» [lettera a Scalfari, 6 giugno 1945].

1945: Dopo la Liberazione inizia la «storia cosciente» delle idee di Calvino, che seguita a svolgersi, anche durante la militanza nel Pci, attorno al nesso inquieto e personale di comunismo e anarchismo. Questi due termini, più che delineare una prospettiva ideologica precisa, indicano due complementari esigenze ideali: «Che la verità della vita si sviluppi in tutta la sua ricchezza, al di là delle necrosi imposte dalle istituzioni» e «che la ricchezza del mondo non venga sperperata ma organizzata e fatta fruttare secondo ragione nell'interesse di tutti gli uomini viventi e venturi» [Par 60].

Usufruendo delle facilitazioni concesse ai reduci, in settembre si iscrive al terzo anno della Facoltà di Lettere di Torino, dove si trasferisce stabilmente. «Torino [...] rappresentava per me - e allora veramente era - la città dove movimento operaio e movimento d'idee contribuivano a formare un clima che pareva racchiudere il meglio d'una tradizione e d'una prospettiva d'avvenire» [Gad 62].

Attivista del Pci nella provincia di Imperia, scrive su vari periodici, fra i quali «La Voce della Democrazia» (organo del Cln San Remo), «La nostra lotta» (organo della sezione sanremese del Pci),

«Il Garibaldino" (organo della Divisione Felice Cascione).

Diviene amico di Cesare Pavese, che negli anni seguenti sarà non solo il suo primo lettore - «finivo un racconto e correvo da lui a farglielo leggere. Quando morì mi pareva che non sarei più stato buono a scrivere, senza il punto di riferimento di quel lettore ideale» [Dem 59] - ma anche un paradigma di serietà e di rigore etico, su cui cercherà di modellare il proprio stile, e perfino il proprio comportamento. Grazie a Pavese presenta alla rivista «Aretusa» di Carlo Muscetta il racconto Angoscia, che esce sul numero di dicembre. In dicembre inizia anche, con l'articolo Liguria magra e ossuta, la sua collaborazione con «Il Politecnico», di Elio Vittorini.

«Quando ho cominciato a scrivere ero un uomo di poche letture, letterariamente ero un autodidatta la cui "didassi" doveva ancora cominciare. Tutta la mia formazione è avvenuta durante la guerra. Leggevo i libri delle case editrici italiane, quelli di "Solaria"» [D'er 79].

1946: Comincia a «gravitare attorno alla casa editrice Einaudi», vendendo libri a rate [Accr 60]. Pubblica su periodici («L'Unità»,

«Il Politecnico») numerosi racconti che poi confluiranno in Ultimo viene il corvo. In maggio comincia a tenere sull'«Unità» di Torino la rubrica «Gente nel Tempo». Alla fine di dicembre vince (ex aequo con Marcello Venturi) il premio indetto dall'«Unità» di Genova, con il racconto Campo di mine. Su esortazione di Pavese e di Giansiro Ferrata si dedica alla stesura di un romanzo, che conclude negli ultimi giorni di dicembre. Sarà il suo primo libro, Il sentiero dei nidi di ragno.

«Lo scrivere è però oggi il più squallido e ascetico dei mestieri: vivo in una gelida soffitta torinese, tirando cinghia e attendendo i vaglia paterni che non posso che integrare con quel migliaio di lire settimanali che mi guadagno a suon di collaborazioni» [Scalf 89].

1947: «Una dolce e imbarazzante bigamia» è l'unico lusso che si conceda in una vita «veramente tutta di lavoro e tutta tesa ai miei obiettivi» [Scalf 89]. Fra questi c'è anche la laurea, che consegue con una tesi su Joseph Conrad.

Nel frattempo Pavese aveva presentato a Einaudi il Sentiero, che, pubblicato nella collana «I coralli», riscuote un

discreto successo di vendite e vince il Premio Riccione.

Presso Einaudi Calvino si occupa ora dell'ufficio stampa e di pubblicità. Nell'ambiente della casa editrice torinese, animato dalla continua discussione tra sostenitori di diverse tendenze politiche e ideologiche, stringe legami di amicizia e di fervido confronto intellettuale non solo con letterati (i già citati Pavese e Vittorini, Natalia Ginzburg), ma anche con storici (Delio Cantimori, Franco Venturi) e filosofi, tra i quali Norberto Bobbio e Felice Balbo.

Durante l'estate partecipa come delegato al Festival mondiale della gioventù che si svolge a Praga.

1948: Lascia l'Einaudi per lavorare all'edizione torinese dell'«Unità», dove si occupa, per circa un anno, della redazione della terza pagina. Comincia a collaborare al settimanale comunista «Rinascita» con racconti e note di letteratura.

1949: In agosto partecipa al Festival della gioventù di Budapest; scrive una serie di articoli per «L'Unità». Per diversi mesi cura anche la rubrica delle cronache teatrali (Prime al Carignano). Dopo l'estate torna all'Einaudi.

Esce la raccolta di racconti *Ultimo viene il corvo*. Rimane invece inedito il romanzo *Il Bianco Veliero*, sul quale Vittorini aveva espresso un giudizio negativo.

1950: 1o gennaio: assunto da Einaudi come redattore stabile, si occupa dell'ufficio stampa e dirige la parte letteraria della nuova collana «Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria». Come ricorderà Giulio Einaudi, «furono suoi, e di Vittorini, e anche di Pavese, quei risvolti di copertina e quelle schede che crearono [...] uno stile nell'editoria italiana».

Il 27 agosto Pavese si toglie la vita. Calvino è colto di sorpresa:

«Negli anni in cui l'ho conosciuto, non aveva avuto crisi suicide, mentre gli amici più vecchi sapevano. Quindi avevo di lui un'immagine completamente diversa. Lo credevo un duro, un forte, un divoratore di lavoro, con una grande solidità. Per cui l'immagine del Pavese visto attraverso i suicidi, le grida amorose e di disperazione del diario, l'ho scoperta dopo la morte» [D'er 79]. Dieci anni dopo, con la commemorazione Pavese: essere e fare tratterà un bilancio della sua eredità morale e letteraria. Rimarrà invece allo stato di progetto (documentato fra le carte di Calvino) una raccolta di scritti e

interventi su Pavese e la sua opera.

Per la casa editrice è un momento di svolta: dopo le dimissioni di Balbo, il gruppo einaudiano si rinnova con l'ingresso, nei primi anni '50, di Giulio Bollati, Paolo Boringhieri, Daniele Ponchioli, Renato Solmi, Luciano Foà e Cesare Cases. «Il massimo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei. E ne sono contento, perché l'editoria è una cosa importante nell'Italia in cui viviamo e l'aver lavorato in un ambiente editoriale che è stato di modello per il resto dell'editoria italiana, non è cosa da poco» [D'er 79].

Collabora con «Cultura e realtà», rivista fondata da Felice Balbo con altri esponenti della sinistra cristiana (Fedele D'Amico, Augusto Del Noce, Mario Motta).

1951: Conclude la travagliata elaborazione di un romanzo d'impianto realistico-sociale, *I giovani del Po*, che apparirà solo più tardi in rivista (su «Officina», tra il gennaio '57 e l'aprile '58), come documentazione di una linea di ricerca interrotta. In estate, pressoché di getto, scrive *Il visconte dimezzato*.

Fra ottobre e novembre compie un viaggio in Unione Sovietica («dal Caucaso a Leningrado»), che dura una cinquantina di giorni. La corrispondenza («Taccuino di viaggio in Urss di Italo Calvino»), pubblicata sull'«Unità» nel febbraio-marzo dell'anno successivo, gli varrà il Premio Saint-Vincent. Rifuggendo da valutazioni ideologiche generali, coglie della realtà sovietica soprattutto dettagli di vita quotidiana, da cui emerge un'immagine positiva e ottimistica («Qui la società pare una gran pompa aspirante di vocazioni: quel che ognuno ha di meglio, poco o tanto, se c'è deve saltar fuori in qualche modo»), anche se per vari aspetti reticente.

Durante la sua assenza (il 25 ottobre) muore il padre. Qualche anno dopo ne ricorderà la figura nel racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*.

1952: *Il visconte dimezzato*, pubblicato nella collana «I gettoni» di Vittorini, ottiene un notevole successo e genera reazioni contrastanti nella critica di sinistra.

In maggio esce il primo numero del «Notiziario Einaudi», da lui redatto, e di cui diviene direttore responsabile a partire dal n° 7 di questo stesso anno.

Estate: insieme a Paolo Monelli, inviato della «Stampa», segue le Olimpiadi di Helsinki scrivendo articoli di colore per

l'«Unità».

«Monelli era molto miope, ed ero io che gli dicevo: guarda qua, guarda là. Il giorno dopo aprivo "La Stampa" e vedevo che lui aveva scritto tutto quello che gli avevo indicato, mentre io non ero stato capace di farlo. Per questo ho rinunciato a diventare giornalista» [Nasc 84].

Pubblica su «Botteghe Oscure» (una rivista letteraria romana diretta da Giorgio Bassani) il racconto *La formica argentina*.

Prosegue la collaborazione con l'«Unità», scrivendo contributi di vario genere (mai raccolti in volume), sospesi tra la narrazione, il reportage e l'apologo sociale; negli ultimi mesi dell'anno appaiono le prime novelle di Marcovaldo.

1953: Dopo *Il Bianco Veliero* e *I giovani del Po*, lavora per alcuni anni a un terzo tentativo di narrazione d'ampio respiro, *La collana della regina*, «un romanzo realistico-social-grottesco-gogoliano» di ambiente torinese e operaio, destinato anch'esso a rimanere inedito.

Sulla rivista romana «Nuovi Argomenti» esce il racconto *Gli avanguardisti a Mentone*.

1954: Inizia a scrivere sul settimanale «Il Contemporaneo», diretto da Romano Bilenchi, Carlo Salinari e Antonello Trombadori; la collaborazione durerà quasi tre anni.

Esce nei «Gettoni» *L'entrata in guerra*.

Viene definito il progetto delle *Fiabe italiane*, scelta e trascrizione di duecento racconti popolari delle varie regioni d'Italia dalle raccolte folkloristiche ottocentesche, corredata da introduzione e note di commento. Durante il lavoro preparatorio Calvino si avvale dell'assistenza dell'etnologo Giuseppe Cocchiara, ispiratore, per la collana dei «Millenni», della collezione dei «Classici della fiaba».

Comincia con una corrispondenza dalla XV Mostra cinematografica di Venezia una collaborazione con la rivista «Cinema Nuovo», che durerà alcuni anni. Si reca spesso a Roma, dove, a partire da quest'epoca, trascorre buona parte del suo tempo.

1955: Dal 1º gennaio acquista presso Einaudi la qualifica di dirigente, che manterrà fino al 30 giugno 1961; dopo quella data diventerà consulente editoriale.

Esce su «Paragone. Letteratura» *Il midollo del leone*, primo

di una serie di impegnativi saggi, volti a definire la propria idea di letteratura rispetto alle principali tendenze culturali del tempo.

Fra gli interlocutori più agguerriti e autorevoli, quelli che Calvino chiamerà gli hegel-marxiani: Cesare Cases, Renato Solmi, Franco Fortini.

Stringe con l'attrice Elsa De Giorgi una relazione destinata a durare qualche anno.

1956: Appaiono le Fiabe italiane. Il successo dell'opera consolida l'immagine di un Calvino «favolista» (che diversi critici vedono in contrasto con l'intellettuale impegnato degli interventi teorici).

Scrive l'atto unico *La panchina*, musicato da Sergio Liberovici, che viene rappresentato in ottobre al Teatro Donizetti di Bergamo.

Partecipa al dibattito su Metello con una lettera a Vasco Pratolini, pubblicata su «Società». Dedica uno degli ultimi interventi sul «Contemporaneo» a Pier Paolo Pasolini, in polemica con una parte della critica di sinistra.

Il ventesimo congresso del Pcus apre un breve periodo di speranze in una trasformazione del mondo del socialismo reale. «Noi comunisti italiani eravamo schizofrenici. Sì, credo proprio che questo sia il termine esatto. Con una parte di noi eravamo e volevamo essere i testimoni della verità, i vendicatori dei torti subiti dai deboli e dagli oppressi, i difensori della giustizia contro ogni sopraffazione. Con un'altra parte di noi giustificavamo i torti, le sopraffazioni, la tirannide del partito, Stalin, in nome della Causa. Schizofrenici. Dissociati. Ricordo benissimo che quando mi capitava di andare in viaggio in qualche paese del socialismo, mi sentivo profondamente a disagio, estraneo, ostile. Ma quando il treno mi riportava in Italia, quando ripassavo il confine, mi domandavo: ma qui, in Italia, in questa Italia, che cos'altro potrei essere se non comunista? Ecco perché il disgelo, la fine dello stalinismo, ci toglieva un peso terribile dal petto: perché la nostra figura morale, la nostra personalità dissociata, finalmente poteva ricomporsi, finalmente rivoluzione e verità tornavano a coincidere. Questo era, in quei giorni, il sogno e la speranza di molti di noi» [Rep 80].

Interviene sul «Contemporaneo» nell'acceso Dibattito sulla

cultura marxista che si svolge fra marzo e luglio, mettendo in discussione la linea culturale del Pci; più tardi (24 luglio) in una riunione della commissione culturale centrale polemizza con Alicata ed esprime «una mozione di sfiducia verso tutti i compagni che attualmente occupano posti direttivi nelle istanze culturali del partito» [cfr' «L'Unità», 13 giugno 1990]. Il disagio nei confronti delle scelte politiche del vertice comunista si fa più vivo: il 26 ottobre Calvino presenta all'organizzazione di partito dell'Einaudi, la cellula Giaime Pintor, un ordine del giorno che denuncia «l'inammissibile falsificazione della realtà» operata dall'«Unità» nel riferire gli avvenimenti di Poznan e di Budapest, e critica con asprezza l'incapacità del partito di rinnovarsi alla luce degli esiti del XX congresso e dell'evoluzione in corso all'Est. Tre giorni dopo, la cellula approva un «appello ai comunisti» nel quale si chiede fra l'altro che «sia sconfessato l'operato della direzione» e che «si dichiari apertamente la nostra piena solidarietà con i movimenti popolari polacco e ungherese e con i comunisti che non hanno abbandonato le masse protese verso un radicale rinnovamento dei metodi e degli uomini».

In vista di una possibile trasformazione del Pci, Calvino ha come punto di riferimento Antonio Giolitti.

1957: Pubblica su «Città aperta» (periodico fondato da un gruppo dissidente di intellettuali comunisti romani) il racconto-apologo La gran bonaccia delle Antille, che mette alla berlina l'immobilismo del Pci.

Dopo l'abbandono del Pci da parte di Antonio Giolitti, il 1o agosto rassegna le proprie dimissioni con una sofferta lettera al Comitato Federale di Torino del quale faceva parte, pubblicata il 7 agosto sull'«Unità». Oltre a illustrare le ragioni del suo dissenso politico e a confermare la sua fiducia nelle prospettive democratiche del socialismo internazionale, ricorda il peso decisivo che la militanza comunista ha avuto nella sua formazione intellettuale e umana.

L'intenzione di non troncargli del tutto i rapporti con il partito è espressa anche in una lettera a Paolo Spriano del 19 agosto: «Caro Pillo, come hai visto, sono riuscito a dimettermi senza una rottura completa, e conto di proseguire il mio dialogo col partito [...] Ora sono improvvisamente preso dal bisogno di fare qualcosa, di "militare", mentre finché ero nel



partito non ne sentivo affatto il bisogno e potevo vivere tranquillo. Vedi che fregatura. Non so bene cosa farò. Da una parte penso che - ora che essendo fuori dal P' non avallo più la politica e le menzogne dell'"Unità" - posso riprendere a collaborare all'"Unità" e sono molto tentato di farlo [...] Ma d'altra parte, la mia firma - anche se è ormai solennemente sancito che non sono d'accordo con la direzione del partito - può agli occhi dei lavoratori servire ad avallare gli inganni di una politica a loro contraria, e questo continuerebbe a pesarmi sulla coscienza. Sono dunque allo stesso punto di prima: i miei bisogni politici sono di parlare ai comunisti e agli operai, e questo non posso fare se non da tribune che non voglio accreditare. Porca miseria» [Spr 86].

Tuttavia, quest'insieme d'avvenimenti lascia una traccia profonda nel suo atteggiamento: «Quelle vicende mi hanno estraniato dalla politica, nel senso che la politica ha occupato dentro di me uno spazio molto più piccolo di prima. Non l'ho più ritenuta, da allora, un'attività totalizzante e ne ho diffidato. Penso oggi che la politica registri con molto ritardo cose che, per altri canali, la società manifesta, e penso che spesso la politica compia operazioni abusive e mistificanti» [Rep 80].

Esce Il barone rampante, mentre sul fasc' XX di «Botteghe Oscure» appare La speculazione edilizia.

1958: Pubblica su «Nuova Corrente» La gallina di reparto, frammento del romanzo inedito La collana della regina, e su «Nuovi Argomenti»

La nuvola di smog. Appare il grande volume antologico dei Racconti, a cui verrà assegnato l'anno seguente il premio Bagutta.

Collabora al settimanale «Italia domani» e alla rivista di Antonio Giolitti «Passato e Presente», partecipando per qualche tempo al dibattito per una nuova sinistra socialista.

Per alcuni anni intrattiene rapporti con il gruppo «Cantacronache», scrivendo tra il '58 e il '59 testi per quattro canzoni di Liberovici (Canzone triste, Dove vola l'avvoltoio, Oltre il ponte e Il padrone del mondo), e una di Fiorenzo Carpi (Sul verde fiume Po). Scriverà anche le parole per una canzone di Laura Betti, La tigre, e quelle di Turin-la-nuit, musicata da Piero Santi.

1959: Esce Il cavaliere inesistente.

Chiude - con il n° 3 dell'anno VIII - il «Notiziario Einaudi».

Inizia le pubblicazioni «Il menabò di letteratura»: «Vittorini lavorava da Mondadori a Milano, io lavoravo da Einaudi a Torino. Siccome durante tutto il periodo dei "Gettoni" ero io che dalla redazione torinese tenevo i contatti con lui, Vittorini volle che il mio nome figurasse accanto al suo come condirettore del "Menabò". In realtà la rivista era pensata e composta da lui, che decideva l'impostazione d'ogni numero, ne discuteva con gli amici invitati a collaborare, e raccoglieva la maggior parte dei testi» [Men 73].

Declina un'offerta di collaborazione al quotidiano socialista «Avanti!».

In settembre viene messo in scena alla Fenice di Venezia il racconto mimico Allez-hop, musicato da Luciano Berio. A margine della produzione narrativa e saggistica e dell'attività giornalistica ed editoriale, Calvino coltiva infatti lungo l'intero arco della sua carriera l'antico interesse per il teatro, la musica e lo spettacolo in generale, tuttavia con sporadici risultati compiuti.

A novembre, grazie a un finanziamento della Ford Foundation, parte per un viaggio negli Stati Uniti che lo porta nelle principali località del paese. Il viaggio dura sei mesi: quattro ne trascorre a New York. La città lo colpisce profondamente, anche per la varietà degli ambienti con cui entra in contatto. Anni dopo dirà che New York è la città che ha sentito sua più di qualsiasi altra. Ma già nella prima delle corrispondenze scritte per il settimanale «Abc» scriveva:

«Io amo New York, e l'amore è cieco. E muto: non so controbattere le ragioni degli odiatori con le mie [...] In fondo, non si è mai capito bene perché Stendhal amasse tanto Milano. Farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome, "newyorkese"?» (11 giugno 1960).

1960: Raccoglie la trilogia araldica nel volume dei Nostri antenati, accompagnandola con un'importante introduzione.

Appare, sul «Menabò» n° 2, il saggio Il mare dell'oggettività.

1961: La sua notorietà va sempre più consolidandosi. Di fronte al moltiplicarsi delle offerte, appare combattuto fra disponibilità curiosa ed esigenza di concentrazione: «Da un po' di tempo, le richieste di collaborazioni da tutte le parti - quotidiani, settimanali, cinema, teatro, radio, televisione -

richieste una più allettante dell'altra come compenso e risonanza, sono tante e così pressanti, che io - combattuto fra il timore di disperdermi in cose effimere, l'esempio di altri scrittori più versatili e fecondi che a momenti mi dà il desiderio d'imitarli ma poi invece finisce per ridarmi il piacere di star zitto pur di non assomigliare a loro, il desiderio di raccogliermi per pensare al "libro" e nello stesso tempo il sospetto che solo mettendosi a scrivere qualunque cosa anche "alla giornata" si finisce per scrivere ciò che rimane - insomma, succede che non scrivo né per i giornali, né per le occasioni esterne né per me stesso» (lettera a Emilio Cecchi, 3 novembre). Tra le proposte rifiutate, quella del «Corriere della sera».

Raccoglie le cronache e le impressioni del suo viaggio negli Stati Uniti in un libro, *Un ottimista in America*, che però decide di non pubblicare quando è già in bozze.

In settembre partecipa alla prima marcia della pace Perugia-Assisi, promossa da Aldo Capitini.

1962: In aprile a Parigi fa conoscenza con Esther Judith Singer, detta Chichita, traduttrice argentina che lavora presso organismi internazionali come l'Unesco e l'International Atomic Energy Agency (attività che proseguirà fino al 1984, in qualità di free lance). In questo periodo Calvino si dice affetto da «dromomania»: si sposta di continuo fra Roma (dove ha un pied-à-terre), Torino, Parigi e San Remo.

«I liguri sono di due categorie: quelli attaccati ai propri luoghi come patelle allo scoglio che non riusciresti mai a spostarli; e quelli che per casa hanno il mondo e dovunque siano si trovano come a casa loro. Ma anche i secondi, e io sono dei secondi [...] tornano regolarmente a casa, restano attaccati al loro paese non meno dei primi» [Bo 60].

Inizia con il quotidiano milanese «Il Giorno» una collaborazione sporadica che si protrarrà per diversi anni.

Sul n° 5 del «Menabò» vede la luce il saggio *La sfida al labirinto*, sul n° 1 di «Questo e altro» il racconto *La strada di San Giovanni*.

1963: E' l'anno in cui prende forma in Italia il movimento della cosiddetta neoavanguardia; Calvino, pur senza dividerne le istanze, ne segue gli sviluppi con interesse. Dell'attenzione e della distanza di Calvino verso le posizioni

del Gruppo '63 è significativo documento la polemica con Angelo Guglielmi seguita alla pubblicazione della Sfida al labirinto.

Pubblica nella collana «Libri per ragazzi» la raccolta Marcovaldo ovvero Le stagioni in città. Illustrano il volume (cosa di cui Calvino si dichiarerà sempre fiero) 23 tavole di Sergio Tofano.

Escono La giornata d'uno scrutatore e l'edizione in volume autonomo della Speculazione edilizia.

Compie lunghi soggiorni in Francia.

1964: Il 19 febbraio a L'Avana sposa Chichita.

«Nella mia vita ho incontrato donne di grande forza. Non potrei vivere senza una donna al mio fianco. Sono solo un pezzo d'un essere bicefalo e bisessuato, che è il vero organismo biologico e pensante» [Rdm 80].

Il viaggio a Cuba gli dà l'occasione di visitare i luoghi natali e la casa dove abitavano i genitori. Fra i vari incontri, un colloquio personale con Ernesto «Che» Guevara.

Dopo l'estate si stabilisce con la moglie a Roma, in un appartamento in via di Monte Brianzo. La famiglia comprende anche Marcelo, il figlio che Chichita ha avuto sedici anni prima dal marito precedente. Ogni due settimane si reca a Torino per le riunioni einaudiane e per sbrigare la corrispondenza.

Appare sul «Menabò» n° 7 il saggio L'antitesi operaia, che avrà scarsa eco. Nella raccolta Una pietra sopra (1980) Calvino lo presenterà come «un tentativo di inserire nello sviluppo del mio discorso (quello dei miei precedenti saggi sul "Menabò") una ricognizione delle diverse valutazioni del ruolo storico della classe operaia e in sostanza di tutta la problematica della sinistra di quegli anni [...] forse l'ultimo mio tentativo di comporre gli elementi più diversi in un disegno unitario e armonico».

Ripubblica con una fondamentale prefazione Il sentiero dei nidi di ragno. Escono sul «Caffè» quattro cosmicomiche.

1965: Nasce a Roma la figlia Giovanna. «Fare l'esperienza della paternità per la prima volta dopo i quarant'anni dà un grande senso di pienezza, ed è oltretutto un inaspettato divertimento» (lettera del 24 novembre a Hans Magnus Enzensberger).

Pubblica *Le Cosmicomiche*. Con lo pseudonimo Tonio Cavilla, cura un'edizione ridotta e commentata del Barone rampante nella collana «Lecture per la scuola media». Esce il dittico *La nuvola di smog* e *La formica argentina* (in precedenza edita nei *Racconti*).

Interviene con due articoli («*Rinascita*», 30 gennaio e «*Il Giorno*»,

3 febbraio) nel dibattito sul nuovo italiano «tecnologico», aperto da Pier Paolo Pasolini.

1966: Il 12 febbraio muore Vittorini. «E' difficile associare l'idea della morte - e fino a ieri quella della malattia - alla figura di Vittorini. Le immagini della negatività esistenziale, fondamentali per tanta parte della letteratura contemporanea, non erano le sue: Elio era sempre alla ricerca di nuove immagini di vita.

E sapeva suscitare negli altri» [Conf 66]. Un anno dopo, in un numero monografico del «*Menabò*» dedicato allo scrittore siciliano, pubblicherà l'ampio saggio Vittorini: progettazione e letteratura.

Dopo la scomparsa di Vittorini la posizione di Calvino nei riguardi dell'attualità muta: subentra, come dichiarerà in seguito, una presa di distanza, con un cambiamento di ritmo. «Una vocazione di topo di biblioteca che prima non avevo mai potuto seguire [...] adesso ha preso il sopravvento, con mia piena soddisfazione, devo dire. Non che sia diminuito il mio interesse per quello che succede, ma non sento più la spinta a esserci in mezzo in prima persona. E' soprattutto per via del fatto che non sono più giovane, si capisce. Lo stendhalismo, che era stata la filosofia pratica della mia giovinezza, a un certo punto è finito. Forse è solo un processo del metabolismo, una cosa che viene con l'età, ero stato giovane a lungo, forse troppo, tutt'a un tratto ho sentito che doveva cominciare la vecchiaia, sì proprio la vecchiaia, sperando magari d'allungare la vecchiaia cominciandola prima» [Cam 73].

La presa di distanza non è però una scontrosa chiusura all'esterno.

Nel settembre invia a un editore inglese un contributo al volume *Authors take sides on Vietnam* («In un mondo in cui nessuno può essere contento di se stesso o in pace con la propria coscienza, in cui nessuna nazione o istituzione può

pretendere d'incarnare un'idea universale e neppure soltanto la propria verità particolare, la presenza della gente del Vietnam è la sola che dia luce»).

1967: In luglio si trasferisce con la famiglia a Parigi, in una villetta sita in Square de Châtillon, col proposito di restarvi cinque anni. Vi abiterà invece fino al 1980, compiendo peraltro frequenti viaggi in Italia, dove trascorre anche le estati.

Finisce di tradurre *I fiori blu* di Raymond Queneau. Alla poliedrica attività del bizzarro scrittore francese rinviano vari aspetti del Calvino maturo: il gusto della comicità estrosa e paradossale (che non sempre s'identifica con il divertissement), l'interesse per la scienza e per il gioco combinatorio, un'idea artigianale della letteratura in cui convivono sperimentalismo e classicità.

Da una conferenza sul tema *Cibernetica e fantasmi* ricava il saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, che pubblica su «Nuova Corrente». Sulla stessa rivista e su «Rendiconti» escono rispettivamente *La cariocinesi* e *Il sangue, il mare*, entrambi poi raccolti nel volume *Ti con zero*.

1968: Il nuovo interesse per la semiologia è testimoniato dalla partecipazione ai due seminari di Barthes su *Sarrasine* di Balzac all'Ecole des Hautes Etudes della Sorbona, e a una settimana di studi semiotici all'Università di Urbino, caratterizzata dall'intervento di Greimas.

A Parigi frequenta Queneau, che lo presenterà ad altri membri dell'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle, emanazione del Collège de Pataphysique di Alfred Jarry), fra i quali Georges Perec, François Le Lionnais, Jacques Roubaud, Paul Fournel. Per il resto, nella capitale francese i suoi contatti sociali e culturali non saranno particolarmente intensi: «Forse io non ho la dote di stabilire dei rapporti personali con i luoghi, resto sempre un po' a mezz'aria, sto nelle città con un piede solo. La mia scrivania è un po' come un'isola: potrebbe essere qui come in un altro paese [...] facendo lo scrittore una parte del mio lavoro la posso svolgere in solitudine, non importa dove, in una casa isolata in mezzo alla campagna, o in un'isola, e questa casa di campagna io ce l'ho nel bel mezzo di Parigi. E così, mentre la vita di relazione connessa col mio lavoro si svolge tutta in Italia, qui ci vengo quando posso o

devo stare solo» [Ep 74].

Come già nei riguardi dei movimenti giovanili di protesta dei primi anni Sessanta, segue la contestazione studentesca con interesse, ma senza dividerne atteggiamenti e ideologia.

Il suo «contributo al rimescolio di idee di questi anni» [Cam 73] è legato piuttosto alla riflessione sul tema dell'utopia. Matura così la proposta di una rilettura di Fourier, che si concreta nel '71 con la pubblicazione di un'originale antologia di scritti: «E' dell'indice del volume che sono particolarmente fiero: il mio vero saggio su Fourier è quello» [Four 71].

Rifiuta il premio Viareggio per Ti con zero («Ritenendo definitivamente conclusa epoca premi letterari rinuncio premio perché non mi sento di continuare ad avallare con mio consenso istituzioni ormai svuotate di significato stop. Desiderando evitare ogni clamore giornalistico prego non annunciare mio nome fra vincitori stop.

Credete mia amicizia"); accetterà invece due anni dopo il premio Asti, nel '72 il premio Feltrinelli e quello dell'Accademia dei Lincei, poi quello della Città di Nizza, il Mondello e altri.

Pubblica presso il Club degli Editori di Milano La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche.

1969: Nel volume Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York di Franco Maria Ricci appare Il castello dei destini incrociati.

Prepara la seconda edizione di Ultimo viene il corvo. Sul «Caffè» appare La decapitazione dei capi.

Cura per l'editore Zanichelli, in collaborazione con Giambattista Salinari, La lettura. Antologia per la scuola media. Di concezione interamente calviniana sono i capitoli Osservare e Descrivere, nei quali si propone un'idea di descrizione come esperienza conoscitiva, «problema da risolvere» («Descrivere vuol dire tentare delle approssimazioni che ci portano sempre un po' più vicino a quello che vogliamo dire, e nello stesso tempo ci lasciano sempre un po' insoddisfatti, per cui dobbiamo continuamente rimetterci ad osservare e a cercare come esprimere meglio quel che abbiamo osservato» [Let 69]).

1970: Esce il volume di racconti Gli amori difficili.

Rielaborando il materiale di un ciclo di trasmissioni

radiofoniche, pubblica una scelta di brani del poema ariostesco, Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino.

Durante gli anni Settanta torna più volte a occuparsi di fiaba, scrivendo tra l'altro prefazioni a nuove edizioni di celebri raccolte (Lanza, Basile, Grimm, Perrault, Pitré).

1971: Dirige la collana einaudiana «Centopagine». Fra gli autori pubblicati si conteranno, oltre ai classici europei a lui più cari (Stevenson, Conrad, Stendhal, Hoffmann, un certo Balzac, un certo Tolstoj), svariati minori italiani a cavallo fra Otto e Novecento.

Nella miscellanea Adelphiana appare Dall'opaco.

1972: Pubblica Le città invisibili.

Per qualche tempo, ragiona con alcuni amici (Guido Neri, Carlo Ginzburg e soprattutto Gianni Celati) sulla possibilità di dar vita a nuove riviste. Particolarmente viva in lui è l'esigenza di rivolgersi a «un pubblico nuovo, che non ha ancora pensato al posto che può avere la letteratura nei bisogni quotidiani»: di qui il progetto, mai realizzato, di «una rivista a larga tiratura, che si vende nelle edicole, una specie di "Linus", ma non a fumetti, romanzi a puntate con molte illustrazioni, un'impaginazione attraente. E molte rubriche che esemplificano strategie narrative, tipi di personaggi, modi di lettura, istituzioni stilistiche, funzioni poetico-antropologiche, ma tutto attraverso cose divertenti da leggere. Insomma un tipo di ricerca fatto con gli strumenti della divulgazione» [Cam 73].

In novembre partecipa per la prima volta a un *déjeuner* dell'Oulipo, di cui diventerà *membre étranger* nel febbraio successivo. Sempre in novembre esce, sul primo numero dell'edizione italiana di «Playboy», Il nome, il naso.

1973: Appare Il castello dei destini incrociati.

Rispondendo a un'inchiesta di «Nuovi Argomenti» sull'estremismo, dichiara: «Credo giusto avere una coscienza estremista della gravità della situazione, e che proprio questa gravità richieda spirito analitico, senso della realtà, responsabilità delle conseguenze di ogni azione parola pensiero, doti insomma non estremiste per definizione» [Na 73].

Viene ultimata la costruzione della villa di Roccamare,



presso Castiglione della Pescaia, dove Calvino trascorrerà d'ora in poi tutte le estati. Fra gli amici più assidui Carlo Fruttero e Pietro Citati.

1974: Inizia a scrivere sul «Corriere della sera» racconti, resoconti di viaggio e una nutrita serie d'interventi sulla realtà politica e sociale del paese. La collaborazione durerà sino al 1979; tra i primi contributi, il 25 aprile, Ricordo di una battaglia. Nello stesso anno un altro scritto d'indole autobiografica, l'Autobiografia di uno spettatore, appare come prefazione a Quattro film di Federico Fellini.

Scrive per la serie radiofonica «Le interviste impossibili» i dialoghi Montezuma e L'uomo di Neanderthal.

1975: Il primo di agosto si apre sul «Corriere della sera», con La corsa delle giraffe, la serie dei racconti del signor Palomar.

Ripubblica nella «Biblioteca Giovani» di Einaudi La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche.

1976: Tiene conferenze in varie università degli Stati Uniti. I viaggi in Messico e in Giappone gli danno spunto per un gruppo di articoli sul «Corriere». Verranno poi ripresi per Collezione di sabbia, con l'aggiunta di materiale inedito (tra cui gli appunti relativi al soggiorno in Iran dell'anno precedente).

Riceve a Vienna lo Staatpreis.

1977: Esce su «Paragone. Letteratura» La poubelle agrée.

Dà alle stampe La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg). Lo scritto si inserisce in una serie di brevi lavori, spesso in bilico tra saggio e racconto, ispirati alle arti figurative (in una sorta di libero confronto con opere di Fausto Melotti, Giulio Paolini, Lucio Del Pezzo, Cesare Peverelli, Valerio Adami, Alberto Magnelli, Luigi Serafini, Domenico Gnoli, Giorgio De Chirico, Enrico Baj, Arakawa...).

1978: All'età di 92 anni muore la madre. La villa «Meridiana» sarà venduta qualche tempo dopo.

1979: Pubblica il romanzo Se una notte d'inverno un viaggiatore.

Con l'articolo Sono stato stalinista anch'io? (16-17 dicembre) inizia una fitta collaborazione alla «Repubblica» in cui i racconti si alternano alla riflessione su libri, mostre e altri fatti di cultura. Sono quasi destinati a sparire invece, rispetto a

quanto era avvenuto con il «Corriere», gli articoli di tema sociale e politico (fra le eccezioni l'Apologo sull'onestà nel paese dei corrotti, 15 marzo 1980).

1980: Si trasferisce a Roma, in piazza Campo Marzio, in una casa con terrazza a un passo dal Pantheon.

Raccoglie, nel volume *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* («Gli struzzi»), la parte più significativa dei suoi interventi saggistici dal 1955 in poi.

1981: Riceve la Legion d'onore.

Cura l'ampia raccolta di scritti di Queneau Segni, cifre e lettere.

L'anno successivo preparerà una Piccola guida alla piccola cosmogonia, per la traduzione di Sergio Solmi della Piccola cosmogonia portatile.

Appare, su «Il cavallo di Troia», *Le porte di Bagdad*, azione scenica per i bozzetti di Toti Scialoja. Su richiesta di Adam Pollock (che ogni estate organizza a Batignano spettacoli d'opera del Seicento e del Settecento) compone un testo a carattere combinatorio, con funzione di cornice, per l'incompiuto *Singspiel* di Mozart *Zaide*. Presiede a Venezia la giuria della XXIX Mostra Internazionale del Cinema, che premia, oltre ad Anni di piombo di Margarethe von Trotta, *Sogni d'oro* di Nanni Moretti.

1982: Al Teatro alla Scala di Milano viene rappresentata *La Vera Storia*, opera in due atti scritta da Berio e Calvino. Di quest'anno è anche l'azione musicale *Duo*, primo nucleo del futuro *Un re in ascolto*, sempre composta in collaborazione con Berio.

Su «Fmr» pubblica *Sapore sapere*.

1983: Viene nominato per un mese «directeur d'études», all'Ecole des Hautes Etudes. Il 25 gennaio tiene una lezione su *Science et métaphore* chez Galilée al seminario di Algirdas Julien Greimas. Legge in inglese alla New York University («James Lecture») la conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto*.

Esce il volume *Palomar*.

1984: In seguito alla grave crisi aziendale dell'Einaudi decide di accettare l'offerta dell'editore milanese Garzanti, presso il quale appaiono *Collezione di sabbia* e *Cosmicomiche vecchie e nuove*.

Compie in aprile un breve viaggio in Argentina. In settembre è a Siviglia, dove è stato invitato insieme con Borges a un convegno sulla letteratura fantastica.

Viene rappresentato a Salisburgo Un re in ascolto.

1985: Traduce La canzone del polistirene di Queneau (il testo appare, come strenna fuori commercio della Montedison, presso Scheiwiller).

Durante l'estate lavora a un ciclo di sei conferenze (Six Memos for the Next Millennium), che avrebbe dovuto tenere all'Università di Harvard («Norton Lectures») nell'anno accademico 1985-86.

Colto da ictus il 6 settembre a Castiglione della Pescaia, viene ricoverato all'ospedale Santa Maria della Scala di Siena. Muore in seguito a emorragia cerebrale nella notte fra il 18 e il 19.

Questa cronologia è stata curata da Mario Barenghi per gli anni 1923-1955, da Bruno Falcetto per gli anni 1956-1985.

Si è fatto ricorso alle seguenti abbreviazioni:

Accr 60: Ritratti su misura di scrittori italiani, a cura di Elio Filippo Accrocca, Sodalizio del Libro, Venezia 1960 As 74: Autobiografia di uno spettatore, prefazione a Federico Fellini, Quattro film, Einaudi, Torino 1974; poi in I'C', La strada di San Giovanni, Mondadori, Milano 1990 Bo 60: Il comunista dimezzato, intervista a Carlo Bo, «L'Europeo», 28 agosto 1960 Cam 73: Ferdinando Camon, Il mestiere di scrittore, conversazioni critiche con G' Bassani, I' Calvino, C' Cassola, A' Moravia, O' Ottieri, P'P' Pasolini, V' Pratolini, R' Roversi, P' Volponi, Garzanti, Milano 1973 Conf 66: «Il Confronto», II, 10, luglio-settembre 1966 D'er 79: Italo Calvino, intervista a Marco d'Eramo, «mondoperaio», XXXII, 6, giugno 1979, pp' 133-138 Dem 59: Pavese fu il mio lettore ideale, intervista a Roberto De Monticelli, «Il Giorno», 18 agosto 1959 Ep 74: Eremita a Parigi, Edizioni Pantarei, Lugano 1974 Four 71: Calvino parla di Fourier, «Libri - Paese sera», 28 maggio 1971 Gad 62: Risposta all'inchiesta La generazione degli anni difficili, a cura di Ettore A' Albertoni, Ezio Antonini, Renato Palmieri, Laterza,

Bari 1962 LeT 69: Descrizioni di oggetti, in La lettura. Antologia per la scuola media, a cura di Italo Calvino e Giambattista Salinari, con la collaborazione di Maria D'Angiolini, Melina Insolera, Mietta Penati, Isa Violante, vol' I, Zanichelli, Bologna 1969 Men 73: Presentazione de Il Menabò (1959-1967), a cura di Donatella Fiaccarini Marchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1973 Na 73: Quattro risposte sull'estremismo, «Nuovi Argomenti», n's', 31, gennaio-febbraio 1973 Nasc 84: Sono un po' stanco di essere Calvino, intervista a Giulio Nascimbeni, «Corriere della sera», 5 dicembre 1984 Par 60: Risposta al questionario di un periodico milanese, «Il paradosso», rivista di cultura giovanile, V, 23-24, settembre-dicembre 1960, pp' 11-18 Pes 83: «Il gusto dei contemporanei». Quaderno numero tre. Italo Calvino, Banca Popolare Pesarese, Pesaro 1987 Rdm 80: Se una sera d'autunno uno scrittore, intervista a Ludovica Ripa di Meana, «L'Europeo», XXXVI, 47, 17 novembre 1980, pp' 84-91 Rep 80: Quel giorno i carri armati uccisero le nostre speranze, «la Repubblica», 13 dicembre 1980 Rep 84: L'irresistibile satira di un poeta stralunato, «la Repubblica», 6 marzo 1984 Scalf 85: Quando avevamo diciotto anni..., «la Repubblica», 20 settembre 1985 Scalf 89: Autoritratto di un artista da giovane, «la Repubblica -Mercurio», 11 marzo 1989 Spr 86: Paolo Spriano, Le passioni di un decennio (1946-1956), Garzanti, Milano 1986.

## Bibliografia essenziale

### Monografie

G' Pescio Bottino, Italo Calvino, La Nuova Italia, Firenze 1967 (1976(2)).

G' Bonura, Invito alla lettura di Italo Calvino, Mursia, Milano

1972 (nuova ed' aggiornata, ivi 1985).

C' Calligaris, Italo Calvino, Mursia, Milano 1973 (nuova ed' aggiornata a cura di G'P' Bernasconi, ivi 1985).

F' Bernardini Napoletano, I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili», Bulzoni, Roma 1977.

S'M' Adler, Calvino. The writer as fablemaker, José Porrúa Turanzas, Potomac 1979.

J' Cannon, Italo Calvino: Writer and Critic, Longo, Ravenna 1981.

A' Frasson-Marin, Italo Calvino et l'imaginaire, Slatkine, Genève-Paris 1986.

A'H' Carter III, Italo Calvino. Metamorphoses of Fantasy, Umi Research Press, Ann Arbor 1987.

G' Baroni, Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana, Le Monnier, Firenze 1988.

G'C' Ferretti, Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985, Editori Riuniti, Roma 1989.

C' Benussi, Introduzione a Calvino, Laterza, Roma-Bari, 1989.

C' Milanini, L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino, Garzanti, Milano 1990.

M' Belpoliti, Storie del visibile. Lettura di Italo Calvino, Luisè, Rimini 1990.

E' Mondello, Italo Calvino, Studio Tesi, Pordenone 1990.

K' Hume, Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos, Clarendon Press, Oxford 1992.

Profili critici in libri e riviste

G' Almansi, Il mondo binario di Italo Calvino, «Paragone»,

agosto 1971 (ripreso in parte, col titolo *Il fattore Gnac*, in *La ragione comica*, Feltrinelli, Milano 1986).

G' Falaschi, Italo Calvinò, «Belfagor», 30 settembre 1972.

F' Petroni, Italo Calvinò: dall'«impegno» all'Arcadia neocapitalistica, «Studi novecenteschi», marzo-luglio 1976.

P' Briganti, La vocazione combinatoria di Calvinò, «Studi e problemi di critica testuale» aprile 1982.

M' Barengli, Italo Calvinò e i sentieri che s'interrompono, «Quaderni piacentini», n's', 15, 1984.

P'V' Mengaldo, Aspetti della lingua di Calvinò [1987], in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino 1991.

V' Spinazzola, L'io diviso di Italo Calvinò [1987], in *L'offerta letteraria*, Morano, Napoli 1990.

G' Ferroni, Italo Calvinò, in *Storia della letteratura italiana*, vol' IV (Il Novecento), Einaudi, Torino 1991.

J' Starobinski, Prefazione, in Italo Calvinò, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C' Milanini, a cura di M' Barengli e B' Falcetto, vol'

I, Mondadori, Milano 1991.

C' Milanini, Introduzione, in Italo Calvinò, *Romanzi e racconti cit'*, vol' I e vol' II, 1991 e 1992.

#### Atti di convegni e altri volumi collettanei

Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvinò [convegno di Sassuolo, 21-23 febbraio 1986], a cura di B' Cottafavi e M' Magri, Mucchi editore, Modena 1987: P' Fabbri, P' Borroni, A' Ogliairi, A' Sparzani, G' Gramigna e altri.

Italo Calvinò la letteratura, la scienza, la città. Atti del convegno nazionale di studi di Sanremo [28-29 novembre 1986], a cura di G' Bertone, Marietti, Genova 1988: G' Bertone, N' Sapegno, E' Gioanola, V' Coletti, G' Conte, P' Ferrua, M' Quaini, F' Biamonti, G' Dossena, G' Celli, A' Oliverio, R' Pierantoni, G' Dematteis, G' Poletto, L' Berio, G' Einaudi, E' Sanguineti, E' Scalfari, D' Cossu, G' Napolitano, M' Biga Bestagno, S' Dian, L' Lodi, S' Perrella, L' Surdich.

Italo Calvinò. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987), a cura di G' Falaschi, Garzanti, Milano 1988: L' Baldacci, G' Bàrberi Squarotti, C' Bernardini, G'R' Cardona, L' Caretti, C' Cases, Ph' Daros, D' Del Giudice, A'M' Di

Nola, A' Faeti, G' Falaschi, G'C' Ferretti, F' Fortini, M' Fusco, J'-M' Gardair, E' Ghidetti, L' Malerba, P'V' Mengaldo, G' Nava, G' Pampaloni, L' Waage Petersen, R' Pierantoni, S' Romagnoli, A' Asor Rosa, J' Risset, G'C' Roscioni, A' Rossi, G' Sciloni, V' Spinazzola, C' Varese.

Calvino Revisited, edited by F' Ricci, Dovehouse Editions Inc',

Ottawa 1989: R' Barilli, W' Weaver, J'R' Woodhouse, J' Cannon, R' Capozzi, K' Hume, P' Perron, W'F' Motte Jr', T' de Lauretis, W' Feinstein, G'P' Biasin, M' Schneider, F' Ricci, A'M' Jeannet.

L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema [convegno di San Giovanni Valdarno, 1987], a cura di L' Pellizzari, prefazione di S' Beccastrini, Lubrina editore, Bergamo 1990: G' Fofi, A' Costa, L' Pellizzari, M' Canosa, G' Fink, G' Bogani, L' Clerici, F' Maselli, C' di Carlo, L' Tornabuoni.

Numeri speciali di periodici

«Nuova civiltà delle macchine», 17, 1987: G' Giorrello, A'

Battistini, G' Gabbi, G' Bonura, L' Valdrè, G' Bàrberi Squarotti, R' Campagnoli (relazioni tenute al convegno «Scritture della ragione. Riflessioni su scienza e letteratura a partire da Italo Calvino",

Forlì 8-10 ottobre 1986).

«Nuova Corrente», Italo Calvino/1, a cura di M' Boselli, gennaio-giugno 1987: B' Falcetto, C' Milanini, K' Hume, M' Carlino,

L' Gabellone, F' Muzzioli, M' Barengi, M' Boselli, E' Testa.

«Nuova Corrente", Italo Calvino/2, a cura di M' Boselli, luglio-dicembre 1987: G' Celati, A' Prete, S' Verdino, E' Gioanola,

V' Coletti, G' Patrizi, G' Guglielmi, G' Gramigna, G' Terrone, R' West, G'L' Lucente, G' Almansi.

«Magazine littéraire" février 1990: J'-P' Manganaro, M' Corti, G' Bonaviri, F' Lucentini, D' Del Giudice, Ph' Daros, G' Manganelli, M' Benabou, M' Fusco, P' Citati, F' Camon.

Recensioni e studi su «Collezione di sabbia»

L' Malerba, Queste perfide cosmitragiche, «la Repubblica», 25 novembre 1984.

F' Rondolino, Cronache in stile, «L'Indice dei libri del mese», I, 3, dicembre 1984.

C' De Michelis, Le «collezioni» di Calvino, «Il Gazzettino», 8 dicembre 1984.

C' Marabini, Scruta il mondo e lo scopre diverso, «Il Resto del Carlino», 12 dicembre 1984.

A' Guglielmi, Leggendo Calvino ritorniamo in comunicazione col mondo, «Paese sera», 13 dicembre 1984.

O' Cecchi, In prigione con Calvino, «l'Unità», 18 dicembre 1984.

G' Manacorda, Cosmicomico e reporter, «Il Tempo», 21 dicembre 1984.

W' Mauro, Qualche segnale per tradurre l'indecifrabile, «Il Popolo», 29 dicembre 1984.

G' Gramigna, La fantasia ci guadagna a sfruttare la scienza, «Corriere della sera», 29 gennaio 1985.

D' Porzio, La luce è negli occhi, «Panorama», 3 febbraio 1985.

C' Toscani, Calvino «uno» e "due", «La Provincia», 21 febbraio 1985.

C' Carena, Sabbia di parole scritte, «Corriere del Ticino», 11 maggio 1985.

R' Bertacchini, La realtà, la fiaba, la natura e la scienza, «Messaggero veneto», 10 giugno 1985.

P'V' Mengaldo, Il sistema Calvino. Fantasie nel vuoto in «Collezione di sabbia» [1984], in La tradizione del Novecento. Terza serie, Einaudi, Torino 1991, pp' 293-97.



## **Collezione di sabbia**

# **I. Esposizioni. Esplorazioni**

## Collezione di sabbia

C'è una persona che fa collezione di sabbia. Viaggia per il mondo, e quando arriva a una spiaggia marina, alle rive d'un fiume o d'un lago, a un deserto, a una landa, raccoglie una manciata d'arena e se la porta con sé. Al ritorno, l'attendono allineati in lunghi scaffali centinaia di flaconi di vetro entro i quali la fine sabbia grigia del Balaton, quella bianchissima del Golfo del Siam, quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal, dispiegano la loro non vasta gamma di colori sfumati, rivelano un'uniformità da superficie lunare, pur attraverso le differenze di granulosità e consistenza, dal ghiaino bianco e nero del Caspio che sembra ancora inzuppato d'acqua salata, ai minutissimi sassolini di Maratea, bianchi e neri anch'essi, alla sottile farina bianca punteggiata di chiocciole viola di Turtle Bay, vicino a Malindi nel Kenia.

In un'esposizione di collezioni strane che c'è stata di recente a Parigi - collezioni di campani da mucche, di giochi di tombola, di capsule di bottiglie, di fischietti di terracotta, di biglietti ferroviari, di trottole, d'involucri di rotoli di carta igienica, di distintivi collaborazionisti dell'occupazione, di rane imbalsamate -, la vetrina della collezione di sabbia era la meno appariscente ma pure la più misteriosa, quella che sembrava aver più cose da dire, pur attraverso l'opaco silenzio imprigionato nel vetro delle ampolle.

Passando in rivista questo florilegio di sabbie, l'occhio dapprima coglie soltanto i campioni che fanno più spicco, il color ruggine d'un letto secco di fiume del Marocco, il bianco e nero carbonifero delle isole Aran, o una mescolanza cangiante di rosso bianco nero grigio che sull'etichetta porta un nome ancor più policromo: Isola dei Pappagalli, Messico. Poi le differenze minime tra sabbia e sabbia obbligano a un'attenzione sempre più assorta, e così a poco a poco s'entra in un'altra dimensione, in un mondo che non ha altri orizzonti che queste dune in miniatura, dove una spiaggia di sassolini rosa non è mai uguale a un'altra spiaggia di sassolini rosa

(mescolati coi bianchi in Sardegna e nelle isole Grenadine dei Caraibi; mescolati coi grigi a Solenzara in Corsica), e una distesa di minuscola ghiaia nera a Port Antonio in Giamaica non è uguale a una dell'isola Lanzarote nelle Canarie, né a un'altra che viene dall'Algeria, forse in mezzo al deserto.

Si ha l'impressione che questo campionario della Waste Land universale stia per rivelarci qualcosa d'importante: una descrizione del mondo? un diario segreto del collezionista? o un responso su di me che sto scrutando in queste clessidre immobili l'ora a cui sono giunto? Tutto questo insieme, forse. Del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un residuo di lunghe erosioni che è insieme la sostanza ultima e la negazione della sua lussureggiante e multiforme parvenza: tutti gli scenari della vita del collezionista appaiono più viventi che in una serie di diapositive a colori (una vita - si direbbe - d'eterno turismo -, come d'altronde appare la vita nelle diapositive, e tale la ricostruirebbero i poster se solo esse restassero a documentare il nostro tempo -, un crogiolarsi su spiagge esotiche alternato ad esplorazioni più impervie, in un'inquietudine geografica che tradisce un'incertezza, un affanno), evocati e nello stesso tempo cancellati dal gesto ormai compulsivo di chinarsi a raccogliere un po' d'arena e riempirne un sacchetto (o un contenitore di plastica? o una bottiglia di cocacola?) e poi voltarsi e andar via.

Ecco che come ogni collezione anche questa è un diario: diario di viaggi, certo, ma pure diario di sentimenti, di stati d'animo, di umori; anche se non possiamo essere sicuri che davvero esista una corrispondenza tra la fredda sabbia color terra di Leningrado, o la finissima sabbia color sabbia di Copacabana, e i sentimenti che esse evocano a vederle qui imbottigliate ed etichettate. O forse diario soltanto di quell'oscura smania che spinge tanto a mettere insieme una collezione quanto a tenere un diario, cioè il bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie d'oggetti salvati dalla dispersione, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo dei pensieri.

Il fascino d'una collezione sta in quel tanto che rivela e in quel tanto che nasconde della spinta segreta che ha portato a crearla. Tra le collezioni strane dell'esposizione, una delle più impressionanti era certo quella delle maschere antigas: una

vetrina da cui guardavano facce verdi o grigiastre di tela o di gomma dai ciechi occhi tondi e sporgenti, dal naso-grugno a barattolo o a tubo snodato. Quale spirito avrà guidato il collezionista? Un sentimento -credo - insieme ironico e spaventato verso un'umanità che era ben stata pronta a uniformarsi a quelle sembianze tra animalesche e meccaniche; o forse anche una fiducia nelle risorse dell'antropomorfismo che inventa nuove forme a immagine e somiglianza del volto umano per adattarsi a respirare fosgene o iprite, non senza una punta di caricaturale gaiezza. E certo anche una vendetta contro la guerra, a fissarne in quelle maschere l'aspetto rapidamente obsoleto e che quindi appare ora più ridicolo che terribile; ma anche il senso che in quella crudeltà attonita e stolta si riconosca ancora la nostra vera immagine.

Certo, se la raccolta di maschere antigas poteva pur trasmettere un umore in qualche modo ilare e corroborante, poco più in là un effetto agghiacciante e angoscioso era prodotto da un collezionista di Mickey Mouse. Un tale ha raccolto, certo lungo tutta la sua vita, bambolotti, giocattoli, scatole di prodotti, berretti, maschere, magliette, mobilio, bavaglini, che riproducono le stereotipe fattezze del Topolino disneyano. Dalla vetrina gremita centinaia di nere orecchie tonde, di bianchi muscoli col pallino nero del naso, di guantoni bianchi e nere braccia filiformi concentrano la loro euforia zuccherina in una visione da incubo, rivelano una fissazione infantile su quell'unica immagine rassicurante in mezzo a un mondo spaventevole, cosicché la sensazione di terrore finisce per tingere di sé quell'unico talismano nelle sue innumerevoli apparizioni in serie.

Ma dove l'ossessione collezionistica si ripiega su se stessa rivelando il proprio fondo d'egotismo, è in una bacheca piena di disadorne copertine di cartone legate da nastri, su ognuna delle quali una mano femminile ha scritto titoli come: Gli uomini che mi piacciono; Gli uomini che non mi piacciono; Le donne che ammiro; Le mie gelosie; Le mie spese quotidiane; La mia moda; I miei disegni infantili; I miei castelli; e perfino: Le carte che involgevano gli aranci che ho mangiato.

Che cosa contengano quei dossiers non è un mistero, perché non si tratta d'una espositrice occasionale ma d'una artista di professione (Annette Messager, collezionista: così si firma), che

ha fatto delle sue serie di ritagli di giornali, foglietti d'appunti e schizzi varie mostre personali a Parigi e a Milano. Ma quel che ci interessa ora è proprio questa distesa di copertine chiuse ed etichettate, e il procedimento mentale che implicano. L'autrice stessa l'ha definito chiaramente: «Cerco di possedere e d'appropriarmi della vita e degli avvenimenti di cui vengo a conoscenza. Per tutta la giornata io sfoglio, raccolgo, metto in ordine, classifico, setaccio, e riduco il tutto nella forma di tanti album da collezione. Queste collezioni diventano allora la mia stessa vita illustrata».

Le proprie giornate, minuto per minuto, pensiero per pensiero, ridotte a collezione: la vita triturata in un pulviscolo di granelli: la sabbia, ancora.

Ritorno sui miei passi, verso la vetrina della collezione di sabbia. Il vero diario segreto da decifrare è qui, tra questi prelievi di spiagge e di deserti sottovetro. Anche qui il collezionista è una donna (leggo nel catalogo dell'esposizione). Ma per ora non m'interessa darle un volto, una figura; la vedo come una persona astratta, un io che potrei anche essere io, un meccanismo mentale che cerco d'immaginarci al lavoro.

Ecco che è di ritorno da un viaggio, aggiunge nuovi flaconi agli altri in fila, e a un tratto s'accorge che senza l'indaco del mare il brillio di quella spiaggia di conchiglie frantumate s'è perso, che del calore umido dell'uadi nulla è rimasto nella rena rappresa, che, lontana dal Messico, la sabbia mista a lava del vulcano Paricutin è una polvere nera che pare spazzata giù dalla gola d'un camino. Cerca di riportare alla memoria le sensazioni di quella spiaggia, quell'odore di foresta, quell'arsura, ma è come scuotere quel po' di sabbia in fondo alla caraffa etichettata.

A questo punto non resterebbe che arrendersi, staccarsi dalla vetrina, da questo cimitero di paesaggi ridotti a deserto, di deserti su cui non soffia più il vento. Eppure, chi ha avuto la costanza di portare avanti per anni questa raccolta sapeva quel che faceva, sapeva dove voleva arrivare: forse proprio ad allontanare da sé il frastuono delle sensazioni deformanti e aggressive, il vento confuso del vissuto, ed avere finalmente per sé la sostanza sabbiosa di tutte le cose, toccare la struttura silicea dell'esistenza. Per questo non distoglie gli occhi da quelle sabbie, entra con lo sguardo in una delle fiale, ci scava

la sua tana, s'immedesima, estrae le miriadi di notizie stipate in un mucchietto d'arena. Ogni grigio una volta scomposto in granelli chiari e scuri, luccicanti e opachi, sferici, poliedrici, piatti, non si vede più come grigio o comincia solo allora a farti comprendere il significato del grigio.

Così decifrando il diario della melanconica (o felice?) collezionista di sabbia, sono arrivato a interrogarmi su cosa c'è scritto in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita, quella sabbia che adesso mi appare tanto lontana dalle spiagge e dai deserti del vivere. Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello. [1974]

## Com'era nuovo il Nuovo Mondo

Scoprire il Nuovo Mondo era un'impresa ben difficile, come tutti abbiamo imparato. Ma ancora più difficile, una volta scoperto il Nuovo Mondo, era vederlo, capire che era nuovo, tutto nuovo, diverso da tutto ciò che ci s'era sempre aspettati di trovare come nuovo. E la domanda che viene naturale di farsi è: se un Nuovo Mondo venisse scoperto ora, lo sapremmo vedere? Sapremmo scartare dalla nostra mente tutte le immagini che siamo abituati ad associare all'aspettativa d'un mondo diverso (quelle della fantascienza, per esempio) per cogliere la diversità vera che si presenterebbe ai nostri occhi?

Subito possiamo rispondere che qualcosa è cambiato dai tempi di Colombo: negli ultimi secoli gli uomini hanno sviluppato una capacità d'osservazione obiettiva, uno scrupolo di precisione nello stabilire analogie e differenze, una curiosità per tutto ciò che è insolito e impreveduto, qualità tutte che i nostri predecessori dell'antichità e del Medioevo sembra non possedessero. E' proprio dalla scoperta dell'America, possiamo dire, che il rapporto col nuovo cambia nella coscienza umana. E proprio per questo si suol dire che l'era moderna comincia allora.

Ma sarà davvero così? Come i primi esploratori dell'America non sapevano in che punto si sarebbe manifestata una smentita alle loro aspettative o una conferma di somiglianze risapute, così anche noi potremmo passare accanto a fenomeni mai visti senza rendercene conto, perché i nostri occhi e le nostre menti sono abituati a scegliere e a catalogare solo ciò che entra nelle classificazioni collaudate. Forse un Nuovo Mondo ci si apre tutti i giorni, e noi non lo vediamo.

Queste riflessioni mi venivano alla mente visitando l'esposizione L'America vista dall'Europa che riunisce più di 350 quadri, stampe, oggetti al Grand Palais di Parigi, tutti riguardanti l'immagine che gli Europei si facevano del Nuovo Mondo, dalle prime notizie dopo il viaggio delle Caravelle alla acquisizione graduale delle esplorazioni e descrizioni del



Continente.

Queste sono le rive della Spagna dalle quali Re Ferdinando di Castiglia dà ordine alle Caravelle di salpare. E questo braccio di mare è l'Oceano Atlantico che Cristoforo Colombo attraversa raggiungendo le favolose isole delle Indie. Colombo si sporge dalla prua della sua nave e cosa vede? Un corteo d'uomini e donne nudi che escono dalle loro capanne. Era passato appena un anno dal primo viaggio di Colombo, e così un incisore fiorentino rappresenta la scoperta di quella che ancora non si sapeva sarebbe stata l'America. Nessuno sospettava ancora che si fosse aperta una nuova era nella storia del mondo, ma l'emozione suscitata dall'avvenimento s'era diffusa in tutta Europa. La relazione di Colombo ispira immediatamente un poema in ottave del fiorentino Giuliano Dati, nello stile d'un cantare cavalleresco, e questa incisione è appunto un'illustrazione del libro.

La caratteristica degli abitanti delle nuove terre che più colpisce Colombo e tutti i primi viaggiatori è la nudità, ed è questo il primo dato che mette in moto la fantasia degli illustratori. Gli uomini sono rappresentati ancora con la barba; la notizia che gli Indios avessero facce glabre non sembra essersi ancora divulgata. Col secondo viaggio di Colombo e soprattutto con le più dettagliate e colorite relazioni di Amerigo Vespucci, alla nudità s'aggiunge un'altra caratteristica che riempie l'Europa d'emozione: il cannibalismo.

Vedendo un gruppo di donne indiane sulla riva, - racconta Vespucci, - i Portoghesi fecero sbarcare un loro marinaio famoso per la sua bellezza, a parlamentare con le indiane. Le donne lo circondarono prodigandogli carezze ed espressioni d'ammirazione, ma intanto una di loro si nascose alle sue spalle e gli vibrò una mazzata in testa, stordendolo. Il malcapitato fu trascinato via, tagliato a pezzi, arrostito e mangiato.

La prima domanda che l'Europa si pone sugli abitanti delle nuove terre è: appartengono davvero al genere umano? La tradizione classica e medievale raccontava di remote contrade popolate di mostri. Ma queste leggende vengono presto sfatate: gli Indiani non solo sono esseri umani ma esemplari d'una bellezza classica. Nasce il mito d'una vita felice, che non conosce la proprietà né la fatica, come nell'età dell'oro o nel

Paradiso terrestre.

Dalle rozze incisioni in legno, la raffigurazione degli Indios passa alla pittura. Il primo americano che vediamo rappresentato nella storia della pittura europea è uno dei Re Magi, in un quadro portoghese databile verso il 1505, cioè appena una dozzina d'anni dopo il primo viaggio di Colombo, e ancor meno dall'approdo dei Portoghesi in Brasile. Ancora si crede che le nuove terre facciano parte dell'Estremo Oriente asiatico. La tradizione vuole che nei quadri della natività di Cristo i Re Magi siano rappresentati in abiti e acconciature orientali. Ora che le relazioni dei viaggiatori forniscono una testimonianza diretta di come sono questi leggendari abitanti delle Indie, i pittori s'aggiornano. Il Re Mago indiano porta in testa una corona di penne a raggiera, come in certe tribù brasiliane, e tiene in mano una freccia Tupinamba. Trattandosi d'un quadro di chiesa il personaggio non può presentarsi nudo: gli vengono prestati un farsetto e un paio di calzoni occidentali.

Nel 1537 Papa Paolo III dichiara: «Gli Indiani sono veramente degli uomini... non solo capaci di comprendere la fede cattolica, ma estremamente desiderosi di riceverla».

Acconciature di penne, armi, frutti, animali del Nuovo Mondo cominciano ad arrivare in Europa. Siamo nel 1517 e un incisore tedesco, disegnando un corteo di abitanti di Calcutta, mescola elementi asiatici, come l'elefante e il suo cornac, i buoi inghirlandati, gli arieti dalla grossa coda, con particolari che provengono dalle nuove scoperte: le penne sul capo (e addirittura dei vestiti di penne del tutto immaginari), un pappagallo ara del Brasile, e anche due pannocchie di mais, il cereale destinato ad avere tanta importanza nell'agricoltura e nell'alimentazione dell'Italia settentrionale, e la cui origine americana verrà presto dimenticata, tanto che sarà chiamato granturco.

E' attraverso l'opera dei grandi cartografi del Cinquecento che noi vediamo non soltanto i nuovi territori prendere una forma, ma anche la fauna, la flora e i costumi delle popolazioni darci le prime immagini veritiere. Lavorando a stretto contatto con gli esploratori, i cartografi disponevano d'informazioni di prima mano. I contorni delle coste atlantiche sono già in larga parte noti mentre ancora le nuove terre vengono considerate

come un'appendice dell'Asia. Così in un mappamondo d'argento del 1530, in cui il golfo del Messico è denominato «Mare del Catai» e l'America del Sud «Terra Cannibale».

E' in una carta tedesca che per la prima volta compare il nome America, ossia Terra d'Amerigo, perché era stato soprattutto attraverso le relazioni di viaggio di Vespucci che l'Europa aveva preso coscienza dell'importanza geografica delle scoperte. Solo dopo le lettere del mercante fiorentino l'Europa si rende conto che quello che le si sta aprendo è davvero un Nuovo Mondo, d'enorme estensione e con caratteristiche sue proprie.

Ed ecco che nelle carte l'America si stacca dall'Asia. Dell'America del Nord (qui detta «Terra di Cuba») non si conosce che una sottile fetta costiera e si crede che sia a poca distanza dal Giappone (detto Zipangri). Il nome America spetta solo all'America del Sud, detta anche «Terranova» e abitata dai soliti cannibali. Il continente ha acquistato un contorno autonomo, ma è ancora visto - anche nella sua forma - soprattutto come un ostacolo, una barriera che separa dalla Cina e dall'India.

Nei planisferi di Mercator, inventore d'un nuovo metodo di proiezione cartografica, il nome America s'estende anche all'emisfero settentrionale, e fiancheggia quello di Terra dei Bacallà, attribuito al Labrador.

L'idea che ci si fa dell'Indiano rimane a lungo divisa tra due miti contrastanti: quello della felicità naturale d'una vita innocente come nell'Eden, e quello della ferocia spietata: gli scotennamenti, le torture. Ma comincia anche lo sdegno per la crudeltà degli Spagnoli, gli eccidi e i saccheggi dei Conquistadores.

E' solo verso la fine del Cinquecento che possiamo veramente vedere in faccia gli Indiani. E questo ancora grazie a un cartografo e disegnatore, l'inglese John White, che nel 1585 seguì la spedizione di sir Walter Raleigh, fondatore della prima colonia inglese d'Oltreatlantico, la Virginia. I settantasei acquarelli di John White conservati al British Museum costituiscono la prima testimonianza americana dal vero d'un pittore. White non disegnò soltanto i costumi dei Pellirossa e le loro attività, ma anche gli animali dell'America del Nord: i fenicotteri, gli iguana, i granchi di terra, le testuggini, i pesci

volanti e i più svariati esemplari della fauna acquatica.

Che l'America avesse una fauna e una flora completamente distinte da quelle del Vecchio Mondo è una realtà che tardò a essere riconosciuta dagli Europei. Colombo aveva portato in Spagna fin dal suo primo viaggio dei pappagalli molto più grandi di quelli africani, gli ara, che suscitarono subito curiosità e furono inseriti da Raffaello nelle decorazioni grottesche delle Logge Vaticane.

Ma in genere gli animali nuovi d'America non sembrano aver creato molta emozione. Il tacchino comincia presto a essere allevato in Europa, ma erroneamente si crede che sia d'origine asiatica, confondendolo con la faraona.

L'animale che colpisce di più la fantasia è l'armadillo; tanto che nelle raffigurazioni allegoriche l'America è vista come una donna nuda, armata d'arco e frecce, a cavallo d'un armadillo.

La verità è che in questo immenso e rigoglioso continente gli Europei forse s'aspettavano di trovare una fauna di mastodonti e sono rimasti un po' delusi. L'America è ricca d'animali strani ma per lo più di dimensioni modeste. Così si spiega che i disegnatori degli arazzi dei Gobelins sentano il bisogno d'integrare una visione lussureggiante della flora e fauna del Brasile con animali che non hanno nulla d'americano. Non mancano i più caratteristici rappresentanti zoologici del Nuovo Mondo quali il formichiere, il tapiro, il tucano, il serpente boa, accompagnati da un elefante africano, da un pavone asiatico e da un cavallo come quelli che gli Europei hanno importato in America.

Altrettanto lenta ma molto più ricca di conseguenze è stata la conquista dell'Europa da parte delle piante americane. La patata, il pomodoro, il granturco, il cacao che dovevano imporsi nell'agricoltura e nell'alimentazione di tutto l'Occidente, il cotone e il caucciù che domineranno tanta parte della produzione industriale e il tabacco che avrà un ruolo così importante nelle abitudini comportamentali, tardano a essere conosciute come piante nuove. Nel Cinquecento lo studio della natura era basato ancora sugli autori greci e latini; non era il nuovo e il diverso ad attrarre gli studiosi ma solo ciò che a torto o a ragione si poteva classificare sotto i nomi tramandati dai classici.

Nell'esposizione vediamo un acquarello fiammingo o

tedesco datato 1588 che ha un valore storico straordinario, perché è la prima raffigurazione che si conosca della patata, importata dal Perù in Spagna pochi anni prima, e una stampa che è la prima illustrazione d'una pianta di tabacco che sia stata pubblicata, nel 1574 a Anversa. Una piccola testa d'indiano che emette nuvole di fumo attraverso una strana pipa verticale ricorda la curiosa usanza che da Colombo in poi nessun esploratore aveva mancato di notare, e a cui venivano attribuite proprietà ora terapeutiche ora tossiche.

Nel Seicento sono gli Olandesi, dopo aver cacciato gli Spagnoli dal Brasile e prima d'esserne cacciati a loro volta dai Portoghesi, che mandano scienziati e artisti a studiare la natura della colonia.

Albert Eckhout segna l'incontro tra la natura olandese e la vegetazione brasiliana. Angurie, anacardi, una Anona, un fior di passiflora, un ananasso campeggiano sul cielo, come una montagna di sapore e di profumo. Zucche e cetrioli d'America si mescolano con cavoli e rape europei a celebrare l'unificazione del mondo degli ortaggi di qua e di là dell'Atlantico.

Un quadro di Franz Jansz Post, conservato al Louvre, segna il momento in cui la pittura olandese di paesaggio entra in contatto con la natura del Brasile. E qui è davvero un altro mondo che ci si apre, con un senso di vertigine: una fortificazione militare quasi smarrita al cospetto dello spazio largo e calmo del fiume; in primo piano un cactus ramificato come un albero, uno strano animale (è il cabiai, il più grande dei roditori), e tutt'intorno un calore come d'aria pesante.

Attraverso i quadri secenteschi di Franz Post in Brasile passa ancora il respiro ansioso della scoperta, il turbamento dell'incontro con qualcosa d'indefinito, qualcosa che non entra nelle nostre aspettative. La prima osservazione suggerita dall'esposizione del Grand Palais, è che il Vecchio Mondo coglie con più forza le immagini del Nuovo quando ancora non sa bene di cosa si tratta, quando le informazioni sono rare e parziali, e si fatica a separare la realtà da errori e fantasie.

Nello stesso secolo XVII in cui alcuni pittori olandesi scoprirono il Brasile, l'America è diventata nei quadri d'altri pittori un personaggio allegorico: è stata classificata come una delle quattro parti del mondo e le spettano una serie d'attributi

convenzionali come alle figure mitologiche.

A loro volta le differenziazioni interne dell'America vengono registrate in una sommaria tipologia delle varie colonie. Per insegnare la geografia a Luigi XIV bambino lo si fa giocare con carte geografico-allegoriche disegnate da Stefano Della Bella.

Per altri pittori essa offre senza quasi più mistero un repertorio di vedute d'effetto all'ottica paesaggistica europea.

Dal Settecento l'America è per l'Europa l'incarnazione di idee e miti politici e intellettuali: il buon selvaggio di Rousseau, la democrazia di Montesquieu, il fascino romantico dei pellirossa, la lotta contro lo schiavismo.

L'allegoria corrisponde al bisogno dell'Europa di pensare l'America attraverso i propri schemi, di rendere concettualmente definibile quella che era e resta la differenza, forse l'irriducibilità americana, cioè il suo aver sempre da dire all'Europa - dal primo sbarco di Colombo a oggi - qualcosa che l'Europa non sa.

Questa costante allegorica è sottolineata dall'ultimo pezzo dell'Esposizione, un quadro francese della fine Ottocento che ci ricorda come la statua della Libertà sia stata ideata e costruita a Parigi tra il 1871 e il 1886. Alla sua realizzazione collaborarono, insieme allo scultore Bartholdi, il restauratore di Notre-Dame, Viollet-Le-Duc, e l'ingegner Eiffel, il costruttore della torre. Come oggi sullo sfondo dei grattacieli, la statua s'ergeva sopra le mansarde di Parigi, prima d'essere smontata e trasportata a New York per nave.

L'esposizione si ferma qui, e forse più avanti non potrebbe andare, perché i termini negli ultimi cent'anni sono cambiati. Non c'è più un'Europa che può guardare l'America dall'alto del suo passato, del suo sapere e della sua sensibilità: l'Europa porta in sé ormai tanto d'America - non meno di quanto l'America porta in sé d'Europa, - che l'interesse a guardarsi - non meno forte e mai deluso - somiglia sempre più a quello che si prova di fronte a uno specchio: uno specchio dotato del potere di rivelarci qualcosa del passato o del futuro. [1976]

## Il viandante nella mappa

La forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato d'un percorso.

Si tratta dunque d'un'immagine lineare, quale può darsi solo in un lungo rotolo. Le carte romane erano rotoli di pergamena e possiamo capire com'erano fatte da una copia medievale giunta fino a noi, la «tavola di Peutinger», che comprende tutto il sistema di strade dell'Impero dalla Spagna alla Turchia.

La totalità del mondo allora conosciuto vi appare appiattita orizzontalmente come in un'anamorfose. Siccome ciò che interessa sono le strade terrestri, il Mediterraneo è ridotto a una stretta striscia orizzontale ondulata che separa due fasce più larghe, cioè l'Europa e l'Africa, per cui Provenza e Africa del Nord sono vicinissime e così Palestina e Anatolia. Queste fasce continentali sono percorse da linee sempre tutte orizzontali e quasi parallele che sono le strade, inframmezzate da linee serpentine che sono i fiumi. Gli spazi intorno sono gremiti di nomi scritti e indicazioni di distanze; le città sono contrassegnate da casette disegnate di varia forma.

Non si creda che questo modello lineare valga solo per l'antichità: c'è una carta inglese su nastro del 1675 con l'itinerario da Londra a Aberystwyth nel Galles, che permette anche l'orientamento mediante rose dei venti segnate per ogni segmento di strada.

Ai confini tra la cartografia e la pittura paesaggistica e prospettica è un rotolo giapponese del Settecento lungo più di 19 metri che rappresenta l'itinerario da Tokyo a Kyoto: un paesaggio minuzioso in cui si vede la strada superare alture, attraversare boschetti, fiancheggiare villaggi, scavalcare fiumi su ponticelli arcuati, adattarsi alle caratteristiche del terreno

mai troppo accidentato. E' un paesaggio sempre gradevole alla vista, privo di figure umane anche se pieno di segni di vita concreta. (Non sono rappresentati i punti di partenza e d'arrivo, cioè le due città, la cui immagine certo contrasterebbe con l'armonia uniforme del paesaggio). Il rotolo giapponese invita a identificarsi col viandante invisibile, a percorrere quella strada curva dopo curva, a salire e scendere i ponticelli e le colline.

Il seguire un percorso dal principio alla fine dà una speciale soddisfazione sia nella vita che nella letteratura (il viaggio come struttura narrativa) e c'è da domandarsi perché nelle arti figurative il tema del percorso non abbia avuto altrettanta fortuna e compaia solo sporadicamente. (Ricordo che un pittore italiano, Mario Rossello, ha recentemente dipinto un quadro lunghissimo, anch'esso su rotolo, che rappresenta un chilometro d'autostrada).

La necessità di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio è alle origini della cartografia. Tempo come storia del passato: penso alle mappe azteche sempre piene di figurazioni storico-narrative, ma anche a carte medievali come una pergamena miniata per il re di Francia dal famoso cartografo di Maiorca Cresques Abraham (sec' XIV). E tempo al futuro: come presenza di ostacoli che s'incontreranno nel viaggio, e qui il tempo atmosferico si salda al tempo cronologico; a questa funzione rispondono le carte dei climi, come quella che disegna già nel secolo XII il geografo arabo El-Edrisi.

La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è Odissea. In questo senso l'esempio più calzante è il codice azteco delle Peregrinazioni, che racconta attraverso figure umane e tracciati geometrici l'esodo di quel popolo - avvenuto tra il 1100 e il 1315 - fino alla terra promessa che era quella che sarebbe diventata l'attuale Città del Messico.

(Se esiste la mappa-Odissea non potrà mancare la mappa-Iliade: difatti fin dai tempi più antichi le piante delle città suggeriscono l'idea dell'accerchiamento, dell'assedio).

Queste riflessioni mi sono venute visitando l'esposizione «Carte e figure della Terra» al Centre Pompidou di Parigi e sfogliando il volume pubblicato in occasione della mostra.



In un saggio del volume François Wahl osserva come la rappresentazione del globo terracqueo comincia soltanto quando le coordinate usate per rappresentare il cielo vengono riferite alla Terra. I parametri celesti (asse polare e piano equatoriale, meridiani e paralleli) trovano il loro punto d'incontro nella sfera terrestre, ossia al centro dell'universo («errore fecondo quanti altri mai»). Già Strabone vedeva la geografia come avvicinamento della terra al cielo. La rotondità della Terra e la quadratura delle coordinate acquisteranno evidenza in quanto proiezione sul nostro microcosmo dello schema del cosmo. «Abbiamo potuto descrivere la terra solo perché vi abbiamo proiettato il cielo».

Le sfere del firmamento e del globo terracqueo s'affiancano in molte figurazioni sia orientali che occidentali. Due giganteschi globi di 12 metri di circonferenza - un mappamondo e un globo celeste - sono il pezzo forte dell'esposizione e occupano tutto il «Forum» del Centre Pompidou. Sono i più grandi mappamondi mai costruiti, commissionati da Luigi XIV al frate minore veneziano Vincenzo Coronelli, cosmografo della Serenissima (autore tra l'altro d'un catalogo delle isole della Laguna dal bellissimo titolo *Isolario*).

Questi globi erano dal 1915 smontati in casse a Versailles: l'averli trasportati a Parigi, restaurati e rimontati sui loro monumentali piedestalli e sostegni barocchi in marmo e bronzo scolpiti è un avvenimento che basta a rendere questa mostra memorabile.

Il globo celeste rappresenta il firmamento com'era il giorno della nascita del Re Sole con tutte le allegorie zodiacali dipinte in toni d'azzurro. Ma la gran meraviglia è il mappamondo, su toni bruni e ocra, istoriato di figure (per esempio, efferatezze di selvaggi cannibali) e d'iscrizioni con le notizie trasmesse da esploratori e missionari che colmano i vuoti dove ancora la forma dei luoghi resta incerta.

Della California, Coronelli fa un'isola, commentando in una didascalia: «Certi pazzi dicono che la California è una penisola...»

E in un altro punto: «Qui si dice che ci sia un'isola, ma è falso e io non ce la metto». Quanto alle sorgenti del Nilo, dopo averle segnate in un punto e averle poi spostate secondo una

nuova testimonianza, Coronelli finisce per inserire un testo sulle piene del fiume, che conclude candidamente con queste parole: «Mi sono trovato con uno spazio da riempire e vi ho messo questa iscrizione».

La documentazione geografica sulle nuove esplorazioni che arrivava a Parigi a quell'epoca era raccolta all'Observatoire dove Gian

Domenico Cassini teneva aggiornato un grande planisfero. Il Coronelli avrebbe dovuto attingere di lì le sue informazioni che lo obbligavano a correggere continuamente il suo lavoro; ma i progressi della cartografia imbarazzavano più che aiutare quest'uomo che vedeva la geografia ancora nel modo fantasioso degli antichi compilatori, più che come una scienza moderna.

Bisogna dire che è solo col progresso delle esplorazioni che l'inesplorato acquista diritto di cittadinanza sulla carta. Prima ciò che non si vedeva non esisteva. L'esposizione parigina sottolinea questo aspetto d'un sapere per cui ogni nuova acquisizione apre la consapevolezza di nuove lacune, per esempio nella serie di carte in cui le coste dell'America del Sud toccate da Magellano nel suo primo viaggio si crede appartengano all'ancora ignota Australia. La geografia si istituisce come scienza attraverso il dubbio e l'errore. (Popper dovrebbe esser contento).

La morale che emerge dalla storia della cartografia è sempre di riduzione delle ambizioni umane. Se nella carta romana era implicito l'orgoglio d'identificare la totalità del mondo con l'Impero, vediamo l'Europa diventare piccola in confronto al resto del mondo nella carta di Fra Mauro (1459), uno dei primi planisferi disegnato in base ai resoconti di Marco Polo e delle circumnavigazioni dell'Africa, e in cui l'inversione dei punti cardinali accentua il capovolgimento di prospettive.

E' come se il rappresentare il mondo su una superficie limitata lo retrocedesse automaticamente a microcosmo, rimandando all'idea d'un mondo più grande che lo contiene. Per questo la carta si situa spesso al confine tra due geografie, quella della parte e quella del tutto, quella della terra e quella del cielo, cielo che può essere firmamento astronomico o regno di Dio. Una tavoletta araba fatta a Costantinopoli nel Cinquecento porta una carta del mondo molto precisa

sormontata da una bussola (vera); un indice d'argento fa perno sulla Mecca perché il fedele possa orientare le sue preghiere nella direzione giusta dovunque si trovi.

Da tutti questi aspetti si rileva come una spinta soggettiva sia sempre presente in un'operazione che sembra basata sull'oggettività più neutra quale la cartografia. Il grande centro cartografico del Rinascimento è una città in cui il tema spaziale dominante è l'incertezza e la variabilità, dato che i limiti tra terra e acqua cambiano continuamente: Venezia, dove le carte della Laguna sono sempre da rifare. (A Venezia nel Seicento il Vestri disegna una carta delle correnti che ora le prospezioni via satellite compiute per determinare l'inquinamento della Laguna confermano punto per punto). Al primato dei Veneziani succederà nel Seicento quello degli Olandesi, con le loro dinastie di grandi cartografi-artisti come i Blaeu di Amsterdam: altro paese dove i confini tra terra e acqua sono incerti.

La cartografia come conoscenza dell'inesplorato procede di pari passo con la cartografia come conoscenza del proprio habitat. Qui le origini vanno rintracciate nella delimitazione dei confini nelle carte catastali, di cui un primo esempio pare sia da riconoscersi in un graffito preistorico della Val Camonica. (E' interessante notare che mentre i confini delle proprietà sono stati scrupolosamente tracciati fin dall'antichità più remota, un'eguale precisione nello stabilire le frontiere tra Stati risulta essere solo una preoccupazione recente. Uno dei primi trattati che fissino le frontiere non approssimativamente è quello di Campoformio, 1797, quando nell'epoca napoleonica la geografia militare e politica assume un'importanza senza precedenti).

Tra la cartografia che guarda verso l'altrove e la cartografia che si concentra sul territorio familiare, c'è un continuo rapporto. Nel Seicento l'espansione della flotta francese richiedeva una produzione regolare di legname, ma le foreste di Francia s'andavano diradando e spogliando. Colbert avverte allora la necessità d'un rilievo cartografico esaustivo delle foreste francesi, in modo d'aver sempre presente l'entità delle risorse in fusti d'albero e pianificare razionalmente il rifornimento e il trasporto del legname ai cantieri.

E' in questo momento che, proprio per sostenere

l'espansione marittima, la conoscenza geografica del territorio interno diventa in Francia la necessità preminente.

Colbert chiama allora a Parigi a dirigere l'Osservatorio astronomico Gian Domenico Cassini (1625-1712), nativo di Perinaldo vicino a San Remo, professore all'Università di Bologna. E qui ritroviamo il legame tra cielo e terra: è dall'Osservatorio di Parigi che una dinastia di astronomi, i Cassini, per quattro generazioni lavorano a una minuziosissima carta della Francia, i cui problemi teorici di triangolazione e misurazione sono al centro del dibattito scientifico e il cui completamento dettagliato durerà più di sessant'anni.

La carta dei Cassini (in scala d'una «linea» per cento tese, cioè di 1 a 86'400) è esposta nella mostra in una riproduzione che invade tutto uno stand dilagando dalle pareti sul pavimento. Ogni foresta vi è disegnata albero per albero, ogni chiesetta ha il suo campanile, ogni villaggio è quadrettato tetto per tetto, cosicché si ha l'impressione vertiginosa d'aver sotto gli occhi tutti gli alberi e tutti i campanili e tutti i tetti del Regno di Francia. E non si può far a meno di ricordare il racconto di Borges, della carta dell'Impero cinese che coincideva con l'estensione dell'Impero.

Dalla carta dei Cassini sono scomparse le figure umane che ancora Coronelli sentiva il bisogno d'inserire nelle distese del suo mappamondo; ma sono proprio queste carte deserte, disabitate, che risvegliano nell'immaginazione il desiderio di viverle dal di dentro, di rimpicciolirsi fino a trovare la propria via nel fitto dei segni, di percorrerle, di perdersi.

La descrizione della terra, se da una parte rimanda alla descrizione del cielo e del cosmo, dall'altra rimanda alla propria geografia interiore. Tra i documenti esposti ci sono le fotografie di graffiti misteriosi che apparivano pochi anni fa sui muri della città nuova di Fès, in Marocco. Si scoprì che li tracciava un vagabondo analfabeta, contadino emigrato che non s'era integrato nella vita urbana e per ritrovarsi sentiva il bisogno di segnare degli itinerari d'una sua mappa segreta, sovrapponendola alla topografia della città moderna che gli restava estranea e ostile.

Procedimento opposto e simmetrico a quello d'un prete italiano degli inizi del Trecento, Opicinus de Canistris. Muto, col braccio destro paralizzato, semismemorato, spesso in preda

a visioni mistiche e all'angoscia del peccato, Opicinus ha un'ossessione dominante: interpretare il significato delle carte geografiche. Egli non fa che disegnare la carta del Mediterraneo, la forma delle coste per dritto e per traverso, talora sovrapponendovi il disegno della stessa carta orientato diversamente, e inseriti in questi tracciati geografici fa apparire figure umane e animali, personaggi della sua vita e allegorie teologiche, compenetrazioni sessuali e apparizioni angeliche, affiancandoli con un fitto commento scritto sulla storia delle sue sventure e vaticinii sul destino del mondo.

Caso straordinario di «art brut» e di follia cartografica, Opicinus non fa che proiettare il proprio mondo interiore sulla carta delle terre e dei mari. Con procedimento inverso, la società delle «preziose» del Seicento cercherà di rappresentare la psicologia secondo il codice delle carte geografiche: la «carta del tenero» ideata da M<sup>lle</sup> de Scudéry, in cui un lago è l'Indifferenza, una roccia è l'Ambizione, e così via. Questa idea topografica ed estensiva della psicologia, che indica rapporti di distanza e prospettiva tra le passioni proiettate su un'estensione uniforme, cederà il posto con Freud a un'idea geologica e verticale di psicologia del profondo, fatta di strati sovrapposti. [1980]

## Il museo dei mostri di cera

In una vetrina sulla strada, una giovane donna è coricata supina in una fluente veste bianca guernita di merletti, il viso addormentato dai delicati lineamenti d'un giallo mortuario, il seno castamente coperto che si solleva e palpita in un respiro regolare. Poco più in là un manifesto rappresenta, fotografati a colori, due fratelli siamesi, o per meglio dire un ragazzo unico che al di sopra dello stomaco si sdoppia in due ragazzi identici. Intorno, una facciata di tela dipinta di rosso con fregi dorati e la scritta: «Grand Musée anatomique-ethnologique du Dr' P' Spitzner».

Per più di ottant'anni, a partire dal 1856, il museo delle cere anatomiche del Dottor Spitzner è stato un'attrazione delle fiere, soprattutto nelle città del Belgio. Dapprincipio era stato installato a Parigi, in una sede stabile, con tutti i crismi dell'istituzione scientifica (ottanta dei suoi pezzi provenivano dalla celebre collezione di modelli patologici del Dr' Dupuytren); varie vicissitudini ne fecero un museo vagabondo che trovò il proprio posto tra i baracconi delle fiere, le giostre, i tiri a segno, i serragli.

Questo, sempre proclamando il suo intento educativo e moralizzante: l'opuscolo del programma s'apriva con una specie di decalogo di propaganda per la salute, prima gioia e primo dovere dei buoni cittadini; le visioni orripilanti che il museo presentava (tumori e ulcere e bubboni, o fegati cirrotici e stomaci fibrosi) dovevano inculcare nei giovani il terrore delle malattie veneree e dell'alcolismo. Ma le sezioni dedicate a queste malattie «colpevoli» erano solo una parte, sia pur importante, dell'esposizione, che tutt'insieme sembrava invitare a fissare gli occhi su ciò da cui siamo di solito inclini a distoglierli: le alterazioni possibili della nostra carne, la fisionomia nascosta delle nostre viscere, lo strazio che risentiamo in noi stessi se assistiamo a un'operazione chirurgica.

A questa pedagogia del raccapriccio, veniva unita

stranamente la documentazione etnologica: una sfilata di statue di cera che rappresentavano i selvaggi boscimani o australiani o indiani d'America, in grandezza naturale, una visione che in quei tempi pre-cinematografici doveva essere molto più «d'effetto» di quanto non possiamo oggi immaginare. A ben vedere, anche in questa sezione etnologica dominava il motivo comune a tutto il museo: la nudità «diversa», intima come ogni nudità ma resa distante dalla malattia, dalla deformità o dall'estraneità di civiltà o di razza, con in più il disagio che dà la cera quando imita il pallore della pelle umana.

Chi fosse in realtà questo Dottor Spitzner non è chiaro. Si sospetta che non fosse affatto un medico. Nelle fotografie, tanto lui che sua moglie hanno più l'aria d'impresari da fiera che d'apostoli della scienza; ma non si può mai dire. Certo, il sadismo, componente essenziale del mondo visuale che egli ci propone, era di marca diversa da quello più lirico del fiorentino Clemente Susini o da quello più stregonesco del napoletano Raimondo di Sangro o da quello puramente spettacolare della inglese d'adozione Marie Tussaud. Ma questi tre nomi appartengono tutti al Settecento, con la complessità di atteggiamenti intellettuali e psicologici che quel secolo comporta; mentre la data di fondazione del Museo Spitzner ci porta in piena epoca di positivismo e scientismo e pedagogia divulgativa; data non meno gloriosa, comunque, se si pensa che è la stessa della pubblicazione delle *Fleurs du mal* e di *Madame Bovary* e dei relativi processi contro ciò che allora veniva aborrito o esaltato come «esplorazione del vero».

Come in quei casi sublimi, così anche la non ben definibile impresa del Dr' Spitzner ebbe a lottare contro l'ostilità dei benpensanti, le censure dell'autorità, le proteste dei padri di famiglia; e le stesse battaglie si ripeterono nel nostro secolo, quando la signora Spitzner, rimasta vedova, rimise in attività il museo itinerante negli Anni Venti. Sta il fatto che nelle memorie di vari scrittori e artisti belgi il primo ingresso trepidante nel padiglione del Museo Spitzner occupa un posto suggestivo: basti dire che Paul Delvaux ha dichiarato che per la formazione del suo mondo visionario fu questa l'esperienza fondamentale, prima ancora della scoperta di De Chirico.

Disperso nella guerra (che distrusse in un bombardamento i cartelloni esterni a colori, certamente elemento non trascurabile del suo fascino), ritrovato in un magazzino, il Museo del Dr' Spitzner è stato ora ricostruito ed esposto temporaneamente a Parigi dal Centro culturale belga, nella piazza di Beaubourg. La prima cosa che colpisce è quanto la fedele imitazione della natura, anziché intemporale, risulti carica del colore dell'epoca. E' lo sguardo con cui questi modelli sono stati concepiti che è ottocentesco: d'attrazione e di distanza insieme, di celebrazione del «vero» e insieme di condanna.

Nella ricostruzione dell'ambiente s'è cercato di conservare l'atmosfera tra lo scientifico e il losco, insieme di laboratorio ospedaliero, d'obitorio e di baraccone di luna-park che doveva avere allora, compresa la penombra in cui risaltano le nudità cadaveriche, e la smorzata musicchetta da banda paesana. Manca solo la voce degli imbonitori e dei ciceroni che - a detta delle cronache - illustravano la «Venere anatomica» smontabile in quaranta pezzi, passando dalla fragranza seducente dell'epidermide al cupo intrico dei vasi sanguigni e dei gangli, al groviglio dei nervi, alla bianchezza dello scheletro.

Non soltanto modelli in cera sono esposti, ma anche reperti naturali, come per esempio una pelle umana completa, interamente conciata, d'un uomo di 35 anni (pezzo unico, avverte il catalogo, quale nessun museo ne possiede d'eguale): questo tappeto umano, schiacciato come un fiore nelle pagine d'un libro, m'è apparso là in mezzo come l'immagine più fraterna e riposante. Devo ammettere che non ho mai sentito l'attrattiva delle viscere (così come non ho mai sentito una forte spinta a esplorare l'interiorità psicologica); da ciò forse la mia preferenza per quest'uomo tutto in estensione, spiegato in tutta la sua superficie, escludente ogni spessore e ogni intenzione riposta.

Insomma, al di là delle note d'atmosfera, l'esposizione del Dr. Spitzner non può avere in me un buon cronista: il mio sguardo tendeva istintivamente a sfuggire da ogni immagine in cui il dentro s'effonde nel fuori. Soprattutto nel padiglione delle malattie veneree ho preferito non sostare, confortato dalla notizia consolante che alcuni aspetti clinici ivi rappresentati sono oggi scomparsi per i progressi terapeutici.



(Questo è detto nel catalogo che vanta l'interesse storico dell'esposizione anche per il medico specialista, dato che certe lesioni sifilitiche ormai «hanno abbandonato la scena patologica»).

Preferisco chinarmi in raccoglimento sulla campana di vetro che racchiude una riproduzione della testa ghigliottinata dell'anarchico Caserio, modellata in cera subito dopo che l'originale era caduto nel paniere (1894), con la trancia del collo fresca come in una macelleria, l'espressione fissata per sempre negli occhi sbarrati e riversi, nelle narici dilatate, nelle mascelle serrate: un risultato non dissimile da quello d'una improvvisa fotografia col flash, ma qui l'oggettivazione è assoluta e senza residui.

L'esempio di fantasia sadico-surrealista più incredibile si trova tra le rappresentazioni delle fasi del parto e delle operazioni ginecologiche. Un manichino completo di paziente d'un taglio cesareo si presenta a occhi aperti, col volto contratto dal dolore, la pettinatura inappuntabile, le caviglie legate, vestita d'un camicione con pizzi che s'apre solo sulla parte tagliata dal bisturi e sul feto che s'affaccia. Quattro mani d'uomo sono posate sul suo corpo (due che operano e due che la premono alla vita): mani fini e ceree dalle unghie ben curate, mani fantomatiche perché non sorrette da braccia ma solo guarnite di candidi polsini e d'orli di maniche di giacca nera, come se tutta la cerimonia si svolgesse tra persone in abito da sera.

Tra le attrattive che facevano (e fanno) accorrere il pubblico è certo quella che figura nel catalogo come «collezione di mostri». C'è il facsimile in cera del pube d'un certo John Chiffort, «nato nella contea del Lancashire, riprodotto dal vero all'età di vent'anni; egli possiede tre gambe e due peni, entrambi atti alla procreazione». Se non fosse per la gamba centrale, atrofizzata e francamente sgradevole alla vista, i due peni, simmetrici e paralleli, hanno una naturalezza e un'urbanità tali da convincere che quella potrebbe essere benissimo la dotazione normale d'ogni uomo.

Il caso opposto è quello dei fratelli Tocci, nati in Sardegna nel 1877, che avevano ciascuno la sua testa e il suo paio di braccia e di spalle perfettamente normali, ma dall'altezza dello stomaco in giù erano un'unica persona, con un unico ventre e

un unico paio di gambe. Il loro manichino di cera (riprodotto anche nei manifesti dell'esposizione) li raffigura all'età apparente di nove o dieci anni, e l'emozione che suscita è accentuata dal fatto che i loro visi sono quelli di due bellissimi bambini dall'aria vispa. «Essi godono attualmente d'eccellente salute e hanno fatto una tournée nelle principali capitali d'Europa. Essi sono incontestabilmente il fenomeno più curioso che si sia mai potuto vedere». A questo testo tratto dal vecchio catalogo segue una nota d'aggiornamento che dice: «Nel 1897, i fratelli Tocci, dopo aver fatto fortuna, si sposarono con due sorelle e si ritirarono in una proprietà nei dintorni di Venezia, dove sarebbero morti nel 1940 all'età di 63 anni».

Il guaio è che queste notizie riportate dal catalogo sono in gran parte false. Posso affermarlo perché proprio in questi giorni m'è capitato sottomano il recente volume di Leslie Fiedler, *Freaks*, che, oltre a capitoli sui nani, i giganti, le donne barbuti, gli ermafroditi, contiene una trentina di pagine sui fratelli siamesi ricche d'informazioni essenziali. Da esse risulta che Giovanni Battista e Giacomo Tocci, battezzati come due persone distinte sebbene dalla settima costola in giù fossero una persona sola, dovevano sopportare un altro grave handicap: il loro unico paio di gambe non era in grado di sostenerli né di camminare. (Difatti nel manichino del Dr' Spitzner li vediamo appoggiati a una ringhiera). Questa immobilità limitava molto le loro possibilità nelle esibizioni di «fenomeni viventi», per cui, dopo una tournée internazionale piuttosto breve ma estenuante, dovettero rinunciare alla carriera del circo e si ritirarono in Italia dove si spensero tristemente (non trovo la data, ma presumibilmente in giovane età).

La notizia delle nozze con due sorelle deriva probabilmente dalla contaminazione con un'altra storia vera (l'unica del genere che possa considerarsi in qualche modo «a lieto fine»): quella dei due fratelli siamesi eponimi (cioè quelli la cui fama è all'origine dell'uso di chiamare «siamesi» tutti i gemelli saldati in una parte del corpo), Chang e Eng, nati nel 1811 nel Siam da una povera famiglia cinese e morti negli Stati Uniti nel 1874. Caduti presto in mano d'impresari senza scrupoli che li trasportarono in America credendo di disporre di loro come d'un oggetto, Chang e Eng furono capaci di rendersi

indipendenti e di gestire la propria fortuna senza lasciarsi sfruttare nemmeno dall'esoso Barnum, nel cui circo s'esibirono fino al 1839.

La storia di Chang e di Eng è il trionfo dell'avvedutezza cinese e insieme del credo americano nel superamento delle avversità e dei pregiudizi: difatti riuscirono a ritirarsi in campagna nel North Carolina e a guadagnare il rispetto del chiuso mondo degli agricoltori bianchi, tanto da sposare due sorelle, figlie d'un agiato proprietario nonché pastore della Chiesa Battista. Dalle loro spose ebbero rispettivamente dodici e dieci figli, tutti normali, per cui oggi la loro discendenza ammonta a un migliaio di cittadini americani.

L'immagine dei fratelli Tocci sui manifesti murali colpì l'immaginazione di Mark Twain che abbozzò un racconto ispirato al loro caso, così come il caso di Chang e di Eng gli aveva dato materia per un altro racconto. (Il tema del «doppio» è ricorrente nella sua opera). Il libro di Fiedler, che ha per sottotitolo *Myths and Images of the Secret Self*, registra e mescola le notizie storiche con le invenzioni letterarie e cinematografiche e con l'evocazione degli archetipi mitici. Le pagine più interessanti del libro restano le storie vere: la vita dei «fenomeni viventi» nel mondo del circo, quasi tutte storie molto tristi.

Ma il punto di partenza di questo volume di Fiedler è una riflessione sulle alterne fortune culturali del termine *freaks*, un tempo connotato da affascinante orrore, e che ora è stato fatto proprio «come un titolo onorifico da giovani fisiologicamente normali ma dissidenti, altrimenti noti come hippies o capelloni». Di qui Fiedler parte per ricercare il valore che le forme di «diversità» fisica hanno rivestito nelle varie culture, come interrogazione sui confini e sui ruoli che definiscono l'esistenza umana. In questo quadro, il museo delle cere del Dottor Spitzner può dar spunto a qualche riflessione supplementare. [1980]

## Il patrimonio dei draghi

Come tante altre cose, lo studio dei dialetti in Francia comincia con l'epoca napoleonica. Nel 1807, la direzione di statistica del Ministero dell'Interno indice un'inchiesta in tutte le prefetture: si tratta di mettere insieme una collezione di versioni della parabola del figliol prodigo nei diversi patois e idiomi parlati in Francia.

Alla scelta di quel testo-base si arriva dopo altri tentativi (per esempio una raccolta di prediche domenicali) e alla fine ci si orienta su quell'episodio che, così com'è raccontato nei versetti di San Luca, offre i requisiti della semplicità e universalità e di un lessico quotidiano rappresentativo. Con la Restaurazione, l'ufficio di statistica viene soppresso, ma la ricerca viene proseguita dalla «Société royale des Antiquaires» fino a mettere insieme trecento versioni.

Già queste notizie bastano a dare un'idea di come le questioni dello studio della cultura popolare in Francia si pongono in modo diverso che da noi. In Francia, la molteplicità delle culture locali giace come nascosta dietro la massiccia egemonia dell'unità linguistica e culturale della nazione (mentre in Italia le proporzioni sono invertite) e la spinta a conoscere questo mondo nascosto nasce con la coscienza che esso sia in via di sparizione.

(In Francia e in Italia sono i tempi di sopravvivenza storica a essere diversi: da noi sembrava fino a ieri che usi e mentalità tradizionali fossero inestirpabili, ma poi scompaiono tutt'a un tratto; in Francia diventano presto marginali ma come tali hanno una sopravvivenza lunghissima).

L'esposizione allestita al Grand Palais, intitolata «Hier pour demain: Arts, Traditions et Patrimoine», rintraccia le origini della scoperta «etnografica» della Francia nell'epoca dei Lumi, quando l'Encyclopédie valorizza e cataloga gli strumenti e le operazioni delle «arti meccaniche». Alle planches dedicate ai mestieri artigiani, l'esposizione accosta un vero telaio per calze dell'epoca, con le bellissime calze di seta ricamata di

produzione settecentesca.

«Il telaio per fare le calze è una delle macchine più complicate e più conseguenti che abbiamo», questo è il commento filosofico di Diderot. «Si può considerarla come un solo ragionamento di cui la fabbricazione del prodotto è la conclusione».

Contemporaneamente, un passo decisivo viene compiuto dalla «Société royale d'Agriculture», quando il pastore, figura edulcorata della convenzione bucolica nelle arti e nelle lettere, diventa un soggetto di conoscenza tecnica con manuali come il Trattato delle bestie da lana o metodo d'allevamento e governo delle greggi (1770) o le Istruzioni per i pastori e i proprietari d'armenti (1782). Anche qui l'esposizione del Grand Palais affianca ai documenti scritti e artistici gli oggetti e gli strumenti della vita pratica: in questo caso collari di cani con spunzoni di ferro o bastoni con la punta a cucchiaio per lanciare zolle contro i montoni disobbedienti.

Etnografi senza saperlo furono i medici della «Société royale de Médecine» che esplorarono le campagne per rintracciare l'origine e la diffusione delle malattie epidemiche e professionali. Le loro «topografie mediche» contengono descrizioni d'ambienti di vita delle famiglie contadine e del lavoro di mestieri come la merlettaia o il soffiatore di vetri.

La Rivoluzione francese, mentre spinge il popolo alla ribalta della storia, non fa molto per conoscerlo concretamente, nonostante gli sforzi d'un curioso tipo di studioso, l'Abbé Grégoire, che vorrebbe utilizzare la rete delle «società patriottiche» locali per distribuire un questionario sui dialetti e le usanze dei contadini.

Di fatto la Rivoluzione è obbligata a constatare il divario culturale che separa le plebi cittadine (i sanculotti armati di picche) da quelle contadine (gli scioani armati di falci), e relega la «Francia selvaggia» tra le vestigia del passato da distruggere senz'appello. Insomma, dei due aspetti della cultura dei Lumi - quello d'un progresso unilineare e unificante e quello della conoscenza dettagliata delle diversità e delle loro ragioni, - la Rivoluzione fa proprio solo il primo, nella logica dell'accentramento giacobino.

La ripresa avverrà ormai nel clima della reazione romantica ai Lumi, quando l'«Accademia Celtica» si propone di ricostruire

l'immagine d'una civiltà autoctona della Gallia druidica, contrapposta a quella greco-romana cara ai rivoluzionari. Ma questi contrasti ideologici sono più nella nostra ottica schematica che nei fatti: perché gli studiosi dell'Accademia Celtica erano pur sempre persone formate nella cultura dei Lumi e le loro inchieste e i loro metodi di ricerca erano dei modelli di modernità scientifica.

Una delle prime iniziative dell'Accademia Celtica è stato un censimento dei draghi: sono una ventina le città francesi in cui una volta all'anno si portava (o si porta) un drago di cartapesta in processione. La leggenda a cui la festa si riferisce è pressappoco la stessa dappertutto: le offerte di fanciulle al mostro, la liberazione da parte d'un santo o d'una santa. Il drago ha due aspetti: nemico terrificante nella leggenda, diventa nella processione una presenza carnevalesca e pacioccona, nella quale la città s'identifica e cerca protezione. I lettori di Tartarin, che ricordano come la città di Tarascon andasse fiera della sua «Tarasque», troveranno in questa esposizione un grande quadro naïf dei tarasconesi che portano la «Tarasque» per le vie.

Riprodotta nei manifesti, questo quadro promette al visitatore un'esposizione più vivace e allegra di quanto in realtà non sia. Come possiamo facilmente immaginare, non c'è niente di più noioso di pareti piene d'illustrazioni sulla vita del contadino nel secolo XIX.

E le fotografie di lavandaie in costume bretone non risultano maggiormente eccitanti. Il fatto è che nella letteratura e nell'arte ottocentesche, all'immagine della vita rurale sottostava un'ideologia rassicurante: la campagna era il mondo sano e delle virtù perdute in contrapposizione alla città. Da un'idea così falsa e tediosa non potevano venir fuori che rappresentazioni false e tediose, come l'esposizione abbondantemente dimostra.

Ci interessano invece le eccezioni a questo quadro. Per esempio Maurice Sand, figlio di George Sand (la quale oggi sta tornando a essere ristampata e letta, sia in chiave femminista che in chiave appunto «etnografica»), ha illustrato le «leggende rustiche» della madre con disegni romantici alla Doré d'una visionarietà allucinata che riesce a essere abbastanza inquietante. E c'è soprattutto un disegnatore-etnografo, Gaston

Vuillier (1845-1915), attratto dalle pratiche stregonesche e dall'occultismo contadino, che aveva insieme scrupolo di fedeltà documentaria e senso dell'effetto insolito.

(Risulta che abbia visitato anche la Sicilia e la Sardegna facendo disegni sulle pratiche magiche; varrebbe la pena rintracciarli).

Certo, più dei quadri e delle fotografie e dei soliti prevedibili costumi regionali, parlano gli oggetti. Gran parte di questi materiali proviene dal Museo delle Arti e Tradizioni Popolari che da dodici anni a questa parte ha al Bois de Boulogne una sede che è un modello di presentazione museografica. Mentre nel museo il materiale è presentato secondo una classificazione sistematica, qui nell'esposizione (diretta dallo stesso conservatore del Museo, Jean Cuisenier) l'ordinamento è storico: è la storia dell'interesse «etnografico» della Francia per se stessa. Per cui percorrere la mostra è un po' come sfogliare la Storia del folklore in Europa del nostro Giuseppe Cocchiara, un libro d'una trentina d'anni fa che rimane la sintesi più utile per inquadrare storicamente i vari tipi di approccio della cultura dotta ai territori da essa più lontani.

Negli ultimi tempi la ricerca storica cerca d'estendere questa rete di rapporti all'indietro, cioè di definire opposizioni e interazioni tra cultura dotta e cultura popolare fin dal Rinascimento se non dal Medioevo; in questo senso è orientato il più recente libro sull'argomento uscito in Italia, opera d'uno storico inglese: Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*.

Naturalmente anche in quest'ottica il nodo Settecento-Ottocento resta decisivo. «La scoperta della cultura popolare», dice Peter Burke, «ebbe luogo perlopiù in quella che si poteva chiamare la periferia culturale d'Europa e, d'altro canto, nella periferia delle singole nazioni. L'Italia, la Francia e l'Inghilterra da tempo avevano avuto letterature nazionali e una lingua letteraria; gli intellettuali di quei paesi erano sempre più distanti dai canti e dai racconti popolari, a differenza dei russi, ad esempio, o degli svedesi. Non sorprende che in Gran Bretagna fossero gli scozzesi, e non gli inglesi, a riscoprire la cultura popolare, e che in Francia la voga del canto popolare giungesse tardi e fosse guidata da un bretone, Villemarqué, la

cui raccolta, Bazzaz Braiz, venne pubblicata nel 1839. Il suo equivalente italiano, Tommaseo, era originario della Dalmazia; in seguito, i contributi più importanti vennero dalla Sicilia. Anche in Germania, l'iniziativa venne dalla periferia; Herder e Von Arnim erano nati a oriente dell'Elba».

La tesi dello storico inglese trova conferma nelle date dei documenti della mostra parigina: si direbbe che la Francia sia l'ultima nazione europea a mettersi a studiare le proprie tradizioni popolari e rurali, tanto è vero che il monumento di questi studi, il Manuale del folklore francese di Arnold Van Gennep, esce (in nove volumi, incompiuto) tra il 1937 e il 1958. Ma il punto più importante per me è un altro: è sempre la coscienza di qualcosa che sta per perdersi che spinge alla pietas per queste umili vestigia. Il «centro» arriva più tardi a questa coscienza, quando già la sua azione di omogeneizzazione culturale si può dire compiuta e poco resta da salvare; le «periferie» la avvertono prima, come minaccia che viene dalla pressione centralizzatrice.

Quest'anno è «l'anno del patrimonio» e l'esposizione è organizzata in tale ambito, con una speciale attenzione al ruolo che hanno avuto prima le collezioni private e il mercato antiquario nel valorizzare ceramiche rustiche e legni scolpiti, poi i musei regionali, e ora i «parchi regionali» che si propongono un programma di salvaguardia ambientale più vasto. La parola «patrimonio», cara al vecchio cuore della Francia balzacchiana e risparmiatrice, crea l'impressione di qualcosa di solido e di sostanzioso e di capitalizzabile (mentre noi italiani diciamo «beni culturali», espressione priva di ogni connotazione di possesso e di concretezza); forse solo il riflesso dell'interesse materiale può controbilanciare la spinta a compiere il gesto istintivo dell'uomo contemporaneo: quello di buttar via. [1980] Prima dell'alfabeto

La scrittura nasce nella Bassa Mesopotamia, nel paese dei Sumèri, capitale Uruk, intorno al 3300 a.c'. Siamo nel paese dell'argilla; documenti amministrativi, contratti di vendita, testi religiosi o di glorificazione dei re vengono incisi con la punta triangolare d'una canna o calamo su tavolette che vengono poi seccate al sole o cotte.

Il supporto e lo strumento fanno sì che la pittografia primitiva subisca in breve tempo una semplificazione e



stilizzazione spinte all'estremo: dai segni pittografici (un pesce, un uccello, una testa di cavallo) scompaiono le curve che sull'argilla non venivano bene; in questo modo la somiglianza tra segno e cosa rappresentata tende a scomparire; s'impongono i segni che possano essere tracciati con una serie di colpi di calamo istantanei.

Questi segni in genere si presentano con un apice triangolare che si prolunga in una linea formando una specie di chiodo, oppure si divarica in due linee come un cuneo: è la scrittura cuneiforme, che trasmette un'impressione di rapidità e movimento ed eleganza e regolarità compositiva. Mentre nelle iscrizioni scolpite su pietra la successione predominante dei segni era in senso verticale, la scrittura su argilla è portata naturalmente a distendersi su righe orizzontali parallele. Il gesto grafico lineare, nervoso, aguzzo che riconosciamo nei documenti cuneiformi resterà quello che ancora ai nostri giorni compie chiunque impugni una stilografica o una biro.

Da quel momento, scrivere vorrà dire scrivere in fretta. La vera storia della scrittura è quella del corsivo; o, almeno, è a questa utilizzazione corsiva che il cuneiforme deve la sua precoce fortuna. Economia di tempo, ma anche economia di spazio: far stare quanta più scrittura si può in una superficie data è un tour de force che viene affrontato prestissimo. Si è conservato un frammento di tavoletta di due centimetri per due con trenta linee di lamentazioni liturgiche in un cuneiforme microscopico.

I Sumèri avevano una lingua agglutinante: monosillabi accompagnati da prefissi e suffissi; i segni, distaccandosi dalla pittografia e dalla ideografia delle loro origini, andarono identificandosi con suoni sillabici. Ma la scrittura cuneiforme continuò a conservare vestigia delle varie fasi della sua evoluzione. In uno stesso testo, in una stessa linea, si succedono segni ideogrammatici (il re, il dio, aggettivi come «splendente», «possente»), segni sillabico-fonetici (soprattutto per i nomi propri: il sacerdote Dudu si scrive col disegnano di due piedi, perché Du vuol dire «piede»), segni determinativi-grammaticali (per il femminile c'è un segno triangolare che in origine era un pube di donna).

Di documenti di questo genere - tavolette d'argilla, pietre incise o placche di metallo, stele scolpite - il Louvre ne

conserva una quantità; ma farli parlare era privilegio degli specialisti. Ora l'esposizione che s'è aperta al Grand Palais, dedicata alla «Nascita della scrittura» (cuneiforme e geroglifica), presenta più di trecento pezzi (quasi tutti dal Louvre, qualcuno anche dal British) mettendoci in grado d'apprezzarli con un esteso e intelligente allestimento didascalico. Un'esposizione tutta da leggere: nei pannelli esplicativi, indispensabili, e - per quel poco che si può - nelle scritture dei documenti originali su pietra, argilla o papiro. Forse c'è troppa roba, sia come reperti che come informazione; ma il visitatore che non si stanca troppo la vista e che supera la paura di confondersi le idee (fase in un primo momento inevitabile), può alla fine dire d'aver compreso come si è arrivati alla scrittura alfabetica.

La linearità della scrittura ha una storia tutt'altro che lineare, ma che si gioca tutta in una zona geografica ben delimitata, nel corso di due millenni e mezzo: tutto succede tra il Golfo Persico, la costa mediterranea orientale e il Nilo (l'Egitto costituisce un lungo capitolo a sé di questa storia). Se è vero che anche la scrittura indiana e probabilmente perfino quella cinese derivano dallo stesso ceppo, possiamo concludere che per la scrittura (a differenza che per il linguaggio) si può parlare d'una monogenesi. (E l'America precolombiana? L'esposizione non affronta il problema).

Quel che è certo è che la scrittura è un fatto di cultura e non di natura (come si può sostenere che sia il linguaggio) e che in origine riguarda un numero limitato di civiltà. Lo ricorda nel catalogo della mostra Jean Bottéro (di cui conosciamo il brillante saggio sulle tecniche divinatorie della Mesopotamia, nel volume diretto da Vernant *Divinazione e razionalità*, tradotto in Italia da Einaudi), il quale osserva che l'enorme maggioranza delle lingue parlate non sono mai state scritte, anche se ai nostri giorni molte di loro hanno finito per subire un'alfabetizzazione «allogena».

Perché proprio la Bassa Mesopotamia? Cinquemila anni fa in quelle aride terre si forma un nuovo sistema politico-economico che ha per centro la città e la monarchia sacerdotale; i lavori d'irrigazione rendono possibile un grande sviluppo agricolo e si assiste a un'esplosione demografica:

nasce la necessità d'una contabilità complicata per controllare le esazioni, gli scambi, i catasti tra un gran numero di persone su vasti territori. L'argilla, aiuto essenziale per la memoria, già prima della scrittura serviva per fissare messaggi esclusivamente numerici; ed ecco che accanto alle tacche che corrispondono a cifre si comincia a incidere figure rappresentanti merci (animali, vegetali, oggetti) o nomi di persona.

Ad aprire gli sconfinati reami spirituali della cultura scritta sarebbe stata dunque una necessità pratica, mercantile o addirittura esattoriale? Le cose sono più complesse. Le forme primordiali di simbolismo grafico vengono adottate nei promemoria del dare e dell'avere perché già esse erano state elaborate in sede artistica, soprattutto nei vasi in ceramica dipinta. Già da tempo, in oggetti funerari e di culto come in oggetti d'uso, il «nome» degli individui e degli dèi era stato rappresentato in figure che erano insieme espressione di ammirazione o paura o amore o dominio: stati d'animo, atteggiamenti verso il mondo. L'espressione che possiamo già definire poetica e la registrazione economica sono dunque i due bisogni che presiedono alla nascita della scrittura; non possiamo farne la storia senza tener conto di entrambi questi elementi.

Dai Sumèri la scrittura cuneiforme, verso la metà del terzo millennio a.c., passa agli Accadi (capitale Agade o Akkadù) che la diffondono nel loro impero fino alla Mesopotamia del Nord. Gli Accadi hanno una lingua semitica (a radice triconsonantica), completamente diversa dalla sumèra. Gli stessi segni vengono usati per designare la stessa cosa, pur corrispondendo a successioni di suoni diversi (cioè da fonetici che erano ridiventati ideografici) oppure s'identificano col nuovo suono perdendo la memoria del vecchio significato (cioè da ideografici diventano fonetici).

Tutto diventa più complicato anche per il moltiplicarsi dei segni (alcune centinaia); eppure fu attraverso gli Accadi che la scrittura cuneiforme si diffuse in tutto il Medio Oriente (la ritroviamo nella biblioteca di Ebla scoperta di recente), passando agli Assiro-babilonesi e ai Siriani, agli Elamiti della Persia del Sud, ai Cananei della Palestina, agli Aramei la cui lingua si diffuse dall'India all'Egitto nel primo millennio a.c'.

Se i documenti più antichi ci danno parole isolate, soprattutto nomi, che non s'incatenano in frasi - come se gli uomini avessero imparato a scrivere prima di sapere cosa scrivere - al tempo di Ninive e di Babilonia queste impronte di zampa di gallina fitte fitte ci raccontano l'epopea di Ghilgamesh, o ci forniscono un vocabolario, un catalogo di biblioteca, un trattato sulle dimensioni della torre di Babele (che risulterebbe essere stato uno zigurat di sette piani, alto 90 metri).

Mentre in Mesopotamia si può seguire l'evoluzione da una prescrizione (o pre-numerazione) alla grafia cuneiforme, in Egitto i geroglifici si presentano tutt'a un tratto, certo un po' balbuzienti e disordinati agli inizi, ma senza antecedenti che si conoscano.

Questo vorrà dire che la scrittura è stata importata in Egitto dalla Mesopotamia? La cronologia (un paio di secoli di differenza tra le prime pittografie di Uruk e i primi geroglifici) darebbe sostegno a questa tesi; ma il sistema egiziano è tutto diverso. Si tratta allora d'un'invenzione indipendente? Forse la verità sta nel mezzo: gli Egiziani hanno con la Mesopotamia stretti rapporti commerciali e non tardano ad apprendere che i Sumèri «scrivono»; questa notizia apre nuovi orizzonti alla loro inventiva e non ci mettono molto a elaborare un metodo di scrittura originale, che resterà solo loro.

Già verso il 3080 a.c., una settantina di stele funerarie ci provano che i geroglifici egiziani comprendevano ben ventun segni alfabetici (le nostre consonanti c'erano già tutte), più altri segni che designavano gruppi di lettere, parole-rebus, e segni che servivano a determinare il senso in cui andavano intesi altri segni.

L'esitazione tra figurazione e scrittura accompagna l'attività grafica per almeno due millenni, ed è questa ambiguità che rende l'esposizione del Grand Palais bella da vedere oltre che nutriente da «leggere» e studiare. Una stele egizia di pietra di grande bellezza rappresenta in bassorilievo un falcone, un serpente, le mura d'una città; tutto si potrebbe dire di quest'armonica composizione figurativa, tranne che faccia pensare a qualcosa di scritto; invece la cinta di mura è il segno che designa un re; il pensoso uccello è il dio Horus di cui il re è la forma terrestre, e l'agile rettile è il nome del re. Invece, certi

altri bassorilievi d'uccelli non sono che dei modelli grafici di U e di A d'un raffinatissimo designer dell'epoca tolemaica.

Perfino quando i geroglifici sono diventati un sistema di scrittura ben codificato, lo scriba egizio preferisce, anziché seguire una disposizione lineare, comporre dei raggruppamenti che mirano alla bellezza dell'insieme, anche se essa contrasta con l'ordine logico e le proporzioni tra le dimensioni dei segni.

La disposizione a colonne verticali, dominante prima che s'imponga (durante il Medio Impero) l'ordine orizzontale (da destra a sinistra) lascia la libertà di leggere i geroglifici in successione verticale o orizzontale, da destra o da sinistra: cominciano allora i dotti giochi degli scribi che combinano una direzione di lettura con l'altra e inventano le parole incrociate!

Allo stesso tempo, ci sono statue-geroglifico, o rebus a tutto tondo: una compatta scultura della XVIII dinastia condensa in un unico blocco un serpente, due braccia alzate, una cesta, una donna inginocchiata: cosa vorrà dire? La spiegazione crittografica (che non tento di riassumere) raggiunge un significato non attraverso una logica d'immagini, ma in una successione di suoni.

Nei bassorilievi e nelle pitture tombali dell'antico Egitto, personaggi figurati sono affiancati da colonne di scrittura che sono le loro parole, come nei fumetti d'oggi. Ma il bello è che le figure umane, stilizzate e tutte di profilo, sembrano partecipare della stessa natura dei segni grafici, da cui si differenziano soltanto nelle dimensioni, mentre le parole geroglifiche appartengono pur sempre al mondo delle figure. L'analogia tra i fumetti e questi procedimenti egiziani è sottolineata dall'esposizione del Grand Palais, che ha commissionato a disegnatori di fumetti degli equivalenti moderni di queste scene, in cui faraoni e sacerdoti si scambiano frasi ieratiche, guerrieri urlano minacce e impropri, marinai e pescatori s'apostrofano con battute canzonatorie.

L'universo delle immagini è infinito: così alla galassia dei geroglifici si potevano aggiungere sempre nuovi segni; la scrittura «tolemaica» arrivò a comprenderne più di 5000. Nella sua elasticità sta l'inconveniente pratico della scrittura geroglifica ma anche la sua ricchezza poetica: in un papiro funerario il nome del dio Amon è scritto in cinque modi

differenti, a ognuno dei quali corrisponde un diverso contenuto filosofico e religioso. Ma quest'impossibilità di diventare un sistema chiuso impedì alla scrittura geroglifica d'espandersi fuori dell'Egitto, mentre quella cuneiforme aveva conquistato tutto il Medio Oriente.

Però nel primo millennio a.c. gli scribi egizi elaborarono un loro corsivo, ancor più rapido e gestuale del cuneiforme, e che durerà fino ai primi secoli della nostra era. La civetta, ossia la lettera M, diventa prima uno scarabocchio, poi una specie di zeta, poi una specie di 3: ma sempre conservando qualcosa del geroglifico iniziale. Anche qui (come per il cuneiforme) sono decisivi il mezzo e il supporto della scrittura: in questo caso l'inchiostro e il papiro. I giochi sono fatti: all'arte dello scrivere non c'è più nulla da aggiungere. Tranne una cosa essenziale : l'alfabeto.

L'alfabeto, ossia la serie di segni che corrispondono ognuno a un suono e che variamente raggruppati possono rappresentare tutti i fonemi d'una lingua, nasce con 22 segni sulla costa della Fenicia (il Libano attuale) verso il 1100 a.c'. Dal «consonantico lineare fenicio» derivano direttamente il moabita, l'aramaico, l'ebraico e più tardi il greco. Una storia a sé - ma sempre collegata a questa - hanno il copto, che deriva dal corsivo egiziano, e gli alfabeti arabi.

Attenzione: vedo che adesso gli specialisti scrivono «Fenici» tra virgolette, o dicono «i popoli che sotto il nome di Fenici»... Non so cosa ci sia sotto; e vi dirò che non ho fretta di saperlo. Una delle poche certezze che mi restavano erano i Fenici. Ora, mentre pare confermato che hanno inventato l'alfabeto, sembra che si affacci il sospetto che non siano mai esistiti. Viviamo in un'epoca in cui non si salva più niente né nessuno. [1982]

## Le meraviglie della cronaca nera

Un orso bianco che sbrana una fanciulla campeggia nei manifesti d'un'esposizione dedicata ai fatti di cronaca («Le fait divers»),

Parigi, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari). I casi eccezionali che suscitano l'emozione delle folle sono presentati non dal punto di vista della storia del giornalismo, ma come forma moderna di folklore.

L'orso bianco proviene da un'illustrazione del «Petit Journal» del 1893 che rappresenta il «Suicidio di Francoforte sul Meno»; suicidio fuor del comune, descritto dalla cronaca concisamente ma con dettagli sadici di sicuro effetto: una giovane domestica disperata per amore va allo zoo, si spoglia, entra cantando nella fossa della belva che si getta su di lei.

Una parte considerevole del materiale esposto proviene dal supplemento illustrato del «Petit Journal» che con le sue tavole a colori sarà il modello della «Domenica del Corriere» (con una trentina d'anni d'anticipo: il «Petit Journal» comincia nel 1863, la «Domenica» nel 1899). Vi vediamo tigri ed elefanti che scappano dai circhi, tragedie dantesche nelle fogne di Parigi, un assassinio passionale in una macelleria, un suicidio dentro una tomba, un altro suicidio mediante una ghigliottina fatta in casa, un uomo nudo in cilindro e favoriti che entra in un locale elegante mentre le signore si tappano gli occhi. Primato nella visualizzazione della notizia (sia pur ricostruita dall'immaginazione d'un illustratore) che anticipa film d'attualità e televisione, ma anche primato linguistico e soprattutto concettuale, se è vero che il termine «fait divers» appare per la prima volta sul «Petit Journal».

Il periodo abbracciato dalla mostra rimonta però molto più indietro, a partire dai fogli stampati con rozze incisioni e testi rudimentali che si vendevano nei mercati nel Settecento, con storie e immagini di banditi e di delitti, e che continuano per larga parte dell'Ottocento, col nome di «canard». Il termine «canard» cioè «anitra» per dire «storia inverosimile e

probabilmente falsa» è presente da secoli nel francese popolare, e non se ne sa l'origine; c'è chi dice che i venditori di «canards» nelle fiere s'annunciassero con un suono di cornetta che pareva un grido d'anatra, ma l'etimologia non è provata. Fogli simili ai «canards» sette-ottocenteschi continuano fino al nostro secolo, con mezzi grafici non molto più evoluti, e diffondono le strofe di canzoni su fatti d'attualità. Per esempio, nel 1909, il terremoto di Messina, raffigurato con rovine di templi romani che schiacciano la popolazione.

Il personaggio che domina questa documentazione è naturalmente il trasgressore della legge: briganti delle campagne e, a partire dall'Ottocento, la malavita della metropoli, ma anche gli assassini individuali, per danaro o per passione o per follia. Apprendiamo che la parola «chauffeur», che per noi evoca le immagini dinamiche ed eleganti dell'automobilismo inizio secolo, ha avuto tra Sette e Ottocento un significato terrorizzante: si chiamavano «chauffeurs» i briganti che assaltavano le case di campagna e bruciavano i piedi delle vittime per obbligarle a rivelare dove avevano nascosto i soldi.

Il fascino che il fuori legge e il criminale esercitava sull'immaginazione (in un'epoca in cui il crimine non era ancora diventato un'industria come un'altra) è provato anche dalle cartoline illustrate che raffigurano banditi e assassini famosi: il celebre fatto di sangue tra «apaches» per i begli occhi della bionda «Casque d'Or» (che ispirerà un bel film di questo dopoguerra) è rappresentato come un fotoromanzo in una serie di cartoline del 1907. Così nel 1913 le effigi della «Bande à Bonnot» passano anch'esse sulle cartoline illustrate.

Non è solo la crudeltà del delitto a eccitare la curiosità, ma anche, da sempre, il suo contrappasso, la crudeltà della punizione.

La ghigliottina è un grande tema dell'iconografia popolare (e delle canzoni); una serie di cartoline illustrate con la obiettività di tristi fotografie in bianco e nero ci tramanda una panoramica della prigione, una veduta d'insieme dello strumento, dettagli della lunetta e del paniere, e perfino un'inquadratura del garage dove l'arnese veniva custodito nei periodi di riposo: lo spirito burocratico-tecnologico del principio di questo secolo è qui documentato nel suo volto più



depressivo.

L'usanza degli antichi carnefici di vendere la corda degli impiccati come amuleto si continua in un macabro culto delle reliquie dei ghigliottinamenti. Qui viene esposto, incorniciato e sottovetro, un assemblage che contiene il colletto del maglione e quello della camicia tagliati per la toilette prima dell'esecuzione a Caserio, l'anarchico autore dell'attentato mortale al presidente Carnot (1899). (Sui particolari di questa toilette durante la Rivoluzione francese si sofferma il film *Danton* di Wajda che si proietta in questi giorni a Parigi).

L'assassinio, come la santità, produce reliquie: il mobilio della casa di Landru fu messo all'asta nel 1923 e naturalmente il prezzo che toccò cifre più alte fu quello per la famosa cucina a legna in cui Landru si sbarazzava dei resti delle sue «fidanzate». Apprendiamo che fu pagata «40 mila lire da un italiano». (Sarà in Italia?)

Dobbiamo considerarla un Bene Culturale da tutelare?)

Il processo è il momento in cui l'evocazione del fatto di sangue e quella della pena sono presenti insieme, ed è proprio partendo dal processo che la cronaca suscita le emozioni popolari. Non è un caso se molta di questa documentazione ruota attorno ai «processi celebri», che già dal 1825, con l'inizio della «*Gazette des Tribunaux*», possono contare su un giornalismo specializzato, che ispirerà a sua volta tanto i grandi scrittori, da Stendhal a Balzac a Sue, quanto i romanzieri d'appendice.

L'«humour noir» intorno a delitti ed esecuzioni ha una circolazione non solo tra gli spiriti blasés, ma anche nella stampa popolare: nel 1884, si presenta un «*Giornale degli Assassini*», «organo ufficiale degli Accoltellatori Riuniti» («Abbonamenti: a mezzanotte, agli angoli di strada») che non so se sia andato più avanti del primo numero.

Le «locande insanguinate» dove gli albergatori assassinano i clienti nel sonno e li bruciano nella stufa sono un altro «topos» che dalla cronaca criminale della profonda provincia francese dell'Ottocento passa alla letteratura e al teatro (ultima versione *Le malentendu* di Camus). La più famosa è stata la locanda di Peirebeille dove i coniugi Martin e il domestico Rochette detto il Mulatto fecero scomparire un numero di persone che non fu mai stabilito con precisione, per poi essere ghigliottinati nel

1833 sul luogo stesso dei loro crimini. Non ci voleva di più perché l'albergo divenisse in seguito un'attrattiva turistica, con cartoline e souvenirs.

Queste storie sanguinose forniscono la materia prima mitica di cui s'impadroniscono la letteratura popolare (che segue da vicino la cronaca con dispense a 10 centesimi sui delitti famosi romanzati), i drammi nel teatro specializzato che riceve la sua macabra suggestione dal nome del Boulevard du Crime dov'era situato (immortalato nel film di Carné *Les enfants du Paradis*), i manichini di cera del Museo Grévin, poi il cinema: è tutta una dimensione dell'immaginazione che dalla Francia passa nella mitologia universale del mondo moderno.

(In Italia la materia prima non mancava; ricordiamo l'antologia di Ernesto Ferrero *La mala Italia* uscita anni fa da Rizzoli; solo che non abbiamo avuto una civiltà letteraria - o semplicemente un'inclinazione fantastica - che sapesse trasfigurare tutto questo).

Ma il «fait divers» studiato dall'esposizione parigina non comprende solo la cronaca nera. (Questa distinzione tra cronaca «nera» e «bianca» è, se non sbaglio, solo italiana). Ne fanno parte anche gli atti d'eroismo, d'abnegazione, di coraggio, soprattutto i salvataggi. Una collana d'opuscoli nel 1787, alla vigilia della Rivoluzione, era dedicata alle «Virtù del popolo»: episodi in cui personaggi umili si distinguevano in «tratti d'umanità» a conferma delle idee di Rousseau sulla bontà naturale degli esseri umani.

Non solo gli estremi dell'animo umano nel male o nel bene, ma ogni fatto che esce dalla norma serve a far notizia, «fait divers»: l'arrivo della prima giraffa a Parigi nel 1827 è un avvenimento che per anni continua a venire istoriato in xilografie e litografie, in almanacchi, su piatti di maiolica, su tegami di rame.

Poi i fenomeni viventi, che dall'antichità portano con sé l'aura del prodigio, del segno degli dèi. Su mostri, sirene, nani, giganti, fratelli siamesi l'esposizione non è molto ricca, ma c'è un pezzo che certamente non si vede tutti i giorni: un «busto naturalizzato» di donna barbuto (di circa un secolo fa), cioè non un ritratto ma la vera testa della donna, imbalsamata dopo la sua morte per intenti di documentazione scientifica e cui l'imbalsamatore, in uno scrupolo insieme «artistico» e

cavalleresco, ha cinto il collo d'un collettino di pizzo ricamato.

Della cronaca fanno parte naturalmente incidenti e accidenti d'ogni genere, tanto più pregiati quanto più rari o nuovi. Ecco i primi incidenti d'auto: una vettura che precipita su un treno espresso (in America: lo sfondo è di montagne rocciose, la vegetazione esotica).

Molte delle copertine del «Petit Journal» mostrano figure umane mentre stanno cadendo, sospese a mezz'aria, in volo: cade uno spettatore a teatro dal loggione in platea, cade un aeronauta dal pallone, vola una donna dalle lunghe gonne attraverso una finestra («dramma della follia»), vola da un'altra finestra un «nuovo Icaro» cosparso di piume.

E le scene di violenza e di delitto sono raffigurate sempre a base di braccia levate che brandiscono pugnali o coltelli. L'avvenimento che sconvolge l'ordine naturale delle cose si situa in un momento che è come fuori dal tempo, un movimento fulmineo che resta fisso per sempre. [1983]

## Un romanzo dentro un quadro

Le mostre «dossier» che periodicamente il Museo del Louvre organizza, mettendo intorno a un quadro famoso o a un gruppo di quadri tutti i documenti (disegni, abbozzi, altre opere) necessari a illuminarne la genesi, sono sempre interessanti e c'è sempre molto da imparare. Quest'inverno l'esposizione «dossier» permette di studiare figura per figura uno dei più famosi dipinti dell'Ottocento: La Libertà che guida il popolo di Delacroix. Un quadro con tanti personaggi è un po' come un romanzo in cui s'intessono parecchie vicende; ragion per cui mi sento autorizzato a parlarne io, senza invadere il campo degli storici dell'arte e dei critici, ma semplicemente raccontando quel che viene spiegato nella mostra, e cercando di leggere il quadro come si legge un libro. Nel luglio 1830, tre giornate di rivolta popolare a Parigi (le «Tre Gloriose») avevano messo fine al regno di Carlo X e alla restaurazione borbonica; pochi giorni dopo s'instaurava la monarchia costituzionale di Luigi Filippo d'Orléans; negli ultimi mesi dello stesso anno, Delacroix dipinse la sua grande tela a celebrazione della rivoluzione di luglio. Ancor oggi, quando si ha bisogno d'un'immagine che celebri, con l'enfasi che il tema richiede, la forza liberatrice d'una lotta popolare, si ricorre, in tutto il mondo, a quel quadro. L'esposizione esemplifica anche questa fortuna con una sala che mostra come il quadro continui a essere citato, riprodotto, caricaturato, cucinato in ogni salsa: una fortuna dovuta al suo tema, certo, ma soprattutto ai suoi valori pittorici, senza uguali in figurazioni del genere. Rivoluzionaria quest'opera fu prima di tutto nella storia della pittura, perché, anche se oggi ci pare soprattutto un quadro allegorico, a quell'epoca era vista come la prima espressione d'un «realismo» inaudito e scandaloso.

Ora, va detto per prima cosa che il quadro non nasce affatto da un militantismo politico di Delacroix: sotto Carlo X il pittore si trovava già sulla cresta dell'onda, con appoggi a Corte, ordinazioni da parte dello Stato. Lo scandalo del 1827

per la Morte di Sardanapalo, quadro giudicato immorale, s'era risolto in un consolidamento della sua fama. Nello stesso tempo egli godeva anche dell'appoggio del Duca d'Orléans, il futuro Luigi Filippo, allora capo dell'opposizione liberale e appassionato della nuova pittura, che gli comprava quadri.

Quando nel luglio 1830 scoppia l'insurrezione, Delacroix non va sulle barricate, ma si arruola, come molti altri artisti, nei servizi di guardia al Louvre che proteggono le collezioni del Museo da eventuali saccheggi della folla scatenata. Ci sono rimaste testimonianze su questi turni di guardia diurni e notturni, in cui tra gli artisti comandati in servizio di ronda scoppiavano liti furiose che finivano anche a pugni, non a proposito della politica ma delle rispettive tendenze artistiche o del modo di valutare Raffaello. La visione che questa scarna aneddotica suscita ci restituisce l'atmosfera della tensione rivoluzionaria con una verità straordinaria: le sale del Louvre di notte, nel cuore della città in rivolta, questi civili armati e intabarrati che passano tra i sarcofaghi egizi discutendo delle ragioni ideali del loro mestiere con un accanimento senza precedenti, mentre echi lontani di spari e di grida arrivano dalle parti dell'Hôtel de Ville di là della Senna...

In quegli anni Delacroix aveva interrotto il suo diario, e per conoscere il suo atteggiamento verso la rivoluzione ci resta qualche lettera da cui risultano solo le preoccupazioni d'un uomo tranquillo in un'epoca di disordini. Una testimonianza d'Alexandre Dumas (che però trasfigurava sempre i suoi ricordi) ci mostra un Delacroix visibilmente spaventato al vedere i popolani armati, poi entusiasta vedendo che il tricolore era tornato a sventolare come ai tempi di Napoleone, e da quel momento conquistato alla causa del popolo.

Nei giorni seguenti alla rivoluzione, viene ricostituita la Guardia nazionale che Carlo X aveva sciolto, e Delacroix vi si arruola subito volontario, pur brontolando nelle sue lettere per la durezza del servizio. Tutto il suo modo di procedere è molto lineare: le sue reazioni sono quelle più normali di chi segue con favore l'assestarsi del moto popolare antiassolutista nell'instaurazione d'una monarchia liberale, e finisce per ritrovarsi naturalmente a far parte del nuovo establishment orleanista.

Ma il 1830 non aveva segnato solo il passaggio da una dinastia all'altra e da un'aristocrazia con vocazione borghese a una borghesia con vocazione aristocratica: le masse proletarie per la prima volta erano scese in piazza in prima persona (mentre ancora nella Rivoluzione del 1789 era l'agitazione dei capi ideologici cui spettava l'iniziativa), ed erano state l'elemento decisivo del cambiamento di regime. Sarà questa novità, che allora dominava tutti i discorsi, il tema esclusivo del quadro cui Delacroix lavorerà nei mesi che seguono gli avvenimenti (quando già la delusione e il rancore serpeggiano tra i repubblicani e democratici più radicali). «Ho intrapreso un soggetto moderno, una barricata, - scrive in ottobre al fratello, - e se non ho lottato per la patria, almeno dipingerò per lei. Questo m'ha rimesso d'ottimo umore».

Un quadro che rappresenta agli occhi di chi lo guarda lo slancio, il movimento, l'entusiasmo, lo si direbbe dipinto di getto. Invece la sua storia è quella d'una composizione laboriosa, piena d'esitazioni e ripensamenti, calcolata dettaglio per dettaglio, in una giustapposizione d'elementi eterogenei e in parte preesistenti. Come opera allegorica la si direbbe animata solo da un ideale sentito passionatamente: invece, la scelta d'ogni dettaglio di vestiario, d'ogni arma brandita ha un significato e una storia. Come opera realistica la si direbbe ispirata dal vivo, da emozioni colte sul terreno della lotta: invece è un repertorio di citazioni museografiche, un compendio di cultura figurativa.

Per prima cosa l'esposizione dimostra in modo che mi pare convincente che la donna al centro del quadro, la più famosa raffigurazione della Libertà nella storia della pittura, non nasce in quel momento nell'immaginazione di Delacroix: esisteva già da una decina d'anni in un gran numero di disegni. Era «la Grecia insorta contro i Turchi» cui Delacroix voleva dedicare un quadro dal tempo dei primi moti per l'indipendenza ellenica nel 1820. La solidarietà filoellenica era un tema molto sentito dal romanticismo europeo e Delacroix si mette a disegnare nel 1821 in vista d'un quadro allegorico: l'anno dopo, alla notizia della repressione sanguinosa avvenuta nell'isola di Chio, sviluppa un'altra idea che lo porterà alla famosa tela del 1824, I massacri di Chio; in seguito riprende gli studi per la figura di donna che diventerà La Grecia sulle rovine di Missolungi

(Museo di Bordeaux, 1827). Ma più che in questo quadro è nei disegni (che in base ad altri dettagli sono identificabili come studi preparatori per la Grecia) che riconosciamo il movimento delle braccia e del torso quali egli li riprenderà nella Libertà; così come negli stessi disegni vediamo che la figura porta in testa prima una corona turrita, poi un berretto frigio.

Non solo. La radiografia a raggi infrarossi interviene a ricercare se per caso Delacroix non avesse usato per la Libertà una tela già dipinta, correggendo un abbozzo fatto anni prima per la Grecia. I risultati dell'indagine sono, come spesso succede, molto incerti, e servono più ad aprire nuovi interrogativi che a dare risposte. Certo la sottana della Libertà era stata in un primo momento più ampia, meno adatta al salto sulla barricata; il viso era visto di fronte, come nei disegni; l'idea di metterlo di profilo che gli dà quell'incisività indimenticabile, sembra essergli venuta sulla tela, ed è certo un'idea legata al tema del 1830 e non al precedente: la Libertà volge il viso verso il popolo per esortarlo alla lotta. Poi c'è una strana manica dell'operaio a sinistra, uno dei rari punti in cui la pittura è un po' raffazzonata: potrebbe essere una correzione per coprire un indumento greco o turco. Poi c'è il tavolame sbilenco della barricata che nella sintassi del quadro serve ad allontanare il paesaggio di Parigi sullo sfondo e a innalzare come su un palco le figure glorificate, ma potrebbe anche servire a nascondere un altro paesaggio dipinto prima, la spiaggia di Missolongi, il mare...

Non c'è niente di sicuro, fuor che queste supposizioni. La conclusione è che La Liberté guidant le peuple è un quadro autonomo, pensato e dipinto nel 1830; l'aver utilizzato studi precedenti non dimostra una contraddizione o un'indifferenza al tema, che resta quello della libertà dei popoli, ma un arricchimento nel passaggio dall'allegoria ideale all'esperienza vissuta che diventa fatto visuale e corposo. L'impianto formale del quadro viene tutto dall'impostazione del 1830: è la bandiera che fa da culmine alla composizione determinandone le strutture triangolari e i tre colori che si contrappuntano nel resto del quadro.

I curatori della mostra citano come caso equivalente quello di Picasso che alla notizia del bombardamento di Guernica riprende gli studi delle sue tauromachie d'anni precedenti (già

contenenti il presagio della tragedia spagnola incombente) per comporre il famoso quadro.

Conformemente al tema che s'era proposto, Delacroix pone alla sinistra della Libertà tre figure di operai: per «popolo» si intendevano i lavoratori manuali. (Non c'è un solo borghese riconoscibile nel quadro, se si eccettua una figura con la feluca sullo sfondo, che potrebbe essere uno degli studenti dell'Ecole Polytechnique che avevano partecipato alla rivolta). Con un evidente intento «sociologico», Delacroix caratterizza tre diversi tipi di lavoratori manuali: quello col cilindro può essere un artigiano, un compagno d'una corporazione di mestiere (sì, il cilindro a quell'epoca era un copricapo universale, senza connotazioni sociali; ma i pantaloni larghi, la cintura di flanella rossa sono caratteristici degli operai); quello con la spada è un operaio d'una manifattura, col grembiale da lavoro; quello ferito, carponi, col fazzoletto in testa e la blusa rimboccata sulla cintura, è un manovale dei cantieri edili, mano d'opera stagionale immigrata in città dalla campagna.

Alla destra della Libertà c'è il famoso monello col berretto nero armato di due pistole che oggi tutti chiamano Gavroche (ma nel 1830 I miserabili erano ancora tutti da scrivere; il romanzo di Hugo sarà pubblicato nel 1862). Qui lo si raffronta con una statua di Mercurio del Giambologna che per il suo slancio già aveva ispirato altri pittori dell'epoca, ma sempre di profilo, mentre qui la figura è di fronte.

C'è un altro ragazzo armato di baionetta alla sinistra del quadro, acquattato tra i pavés ammonticchiati, con un berretto della Guardia nazionale. Tutti i dettagli delle uniformi sono identificabili con precisione, e così le armi, dalla bandoliera delle Guardie reali di cui s'è impadronito il monello (mentre le due pistole erano di dotazione della cavalleria) alla sciabola delle compagnie scelte di fanteria impugnata dall'operaio in grembiule, con la relativa bandoliera. Di tutte le armi rappresentate nel quadro si può tracciare una storia, come di quelle dei paladini nei poemi cavallereschi; solo che qui, come sempre nelle vere rivoluzioni, l'armamentario è improvvisato e eterogeneo, perché proviene da apporti casuali e bottino strappato ai nemici. L'unica arma non militare è quella impugnata dall'operaio in cilindro, che ha una doppietta da caccia.



Questa minuziosa indagine iconologica ha portato delle sorprese ideologiche che riguardano proprio il personaggio più operaio di tutti, quello col grembiule: ha una coccarda bianca col fiocco rosso sul berretto; coccarda bianca, vuol dire monarchico, e per di più regge la pistola alla cintola con un foulard dai colori vandeani; si è però convertito al liberalismo (fiocco rosso): dunque si

tratterebbe d'un popolano fedele al trono che si ribella all'oppressione dell'assolutismo... Ma è inutile che ci addentriamo in queste ipotesi, dove gli eruditi possono raccontarci quel che vogliono senza timore che possiamo smentirli.

Più alla portata della nostra lettura, i tre morti in primo piano.

Uno appartiene all'allegoria, al mito, nella sua classica figura idealizzata; infatti è nudo, o più precisamente privo di pantaloni, ma nessun critico pensò di scandalizzarsene (mentre il seno nudo della Libertà, pur essendo un attributo tradizionale delle Vittorie alate, suscitò proteste) perché corrisponde a un modello accademico molto diffuso nel repertorio classico. Così veniva raffigurato il corpo d'Ettore legato per le gambe al carro d'Achille. Gli altri morti sono due soldati del monarca sconfitto, accomunati ai caduti della Rivoluzione in un sentimento di pietà universale: uno porta la divisa del reggimento svizzero della Guardia reale (che Luigi Filippo sopprimerà) col suo copricapo (lo «sciaccò») rotolato al suo fianco; l'altro è un francese, un corazziere. Queste figure di caduti (compreso l'operaio ferito) hanno precedenti nella pittura celebrativa di David e di Gros: il quadro di Delacroix è un luogo d'incontro di motivi vecchi e nuovi della storia della pittura, come la Rivoluzione di luglio lo era stato per la storia di Francia.

Il paesaggio parigino sullo sfondo apre altri problemi. Vi campeggia la mole di Notre-Dame, ma la cattedrale in quella prospettiva poteva esser vista solo dalla riva sinistra della Senna e in quel caso non si spiegano le alte case che ha alla sua destra, perché da quella parte c'è subito il fiume. Si tratta insomma d'un paesaggio immaginario, simbolico. Perché Notre-Dame? La cattedrale non entrava nella simbologia orleanista (Luigi Filippo si presentava come laico e seguace dei

Lumi) ma in quella delle teorie sociali dell'epoca, col cristianesimo democratico del Lamennais; e sono quelli pure gli anni in cui Victor Hugo comincia a scrivere la sua *Notre-Dame*, facendo della cattedrale un simbolo di libertà.

Con tutto questo, il quadro, esposto al Salon del 1831, sconcertò il pubblico e la critica; suscitavano proteste il verismo dei proletari insorti, che furono definiti dai critici «facce da corte d'assise», «canaglia», «rifiuti della società», e l'audacia della Libertà, soprattutto perché mostrava un'ascella pelosa (la nudità classica doveva essere glabra). Nonostante ciò il quadro fu acquistato dal Ministero degli Interni, ma già nel 1832, quando il nuovo regime cominciava a scontrarsi con nuove agitazioni popolari, era scomparso dalla circolazione. Tornò a essere esposto dopo la rivoluzione del 1848, ma per poco; nel '49 il tema torna a essere scottante e il quadro finisce in magazzino. Di lì cerca di riesumarlo l'autore, per l'Esposizione Universale del 1855. Ma il berretto frigio in testa a Marianna a quel tempo era ancora un'immagine sovversiva, anche se Delacroix non aveva fatto che seguire modelli classici, senz'alcuna intenzione partigiana. Ora noi vediamo nel quadro che il berretto frigio non è rosso come quello dei sanculotti ma d'un bruno scuro. E i sondaggi radiografici hanno scoperto che sotto questo tono spento c'è uno strato scarlatto. Di qui a inferire che Delacroix abbia smorzato quel colore troppo provocante per compiacere i censori del Secondo Impero, non c'è che un passo. Comunque sia, su richiesta di Napoleone III, la Libertà finisce per essere ammessa all'Esposizione. Dopo altre vicissitudini, con la Terza Repubblica il quadro entra al Louvre, e di lì nella gloria universale. [1983]

## Ditelo coi nodi

I messaggi di pace e di guerra, nella Nuova Caledonia, consistevano in una rudimentale corda di scorza di banian (*Ficus bengalensis*) variamente annodata. Un pezzo di corda con un nodo a gassa a un'estremità era una proposta d'alleanza militare; il destinatario, se accettava l'alleanza, non aveva che da fare un nodo simile all'altro estremo e rimandare il messaggio al mittente; così un patto indissolubile era concluso. Invece, un nodo che stringe una piccola torcia - spenta, ma con tracce di bruciato - è una dichiarazione di guerra; vuol dire: «Verremo a bruciare le vostre capanne». Il messaggio che offre la pace ai vinti è più complicato; si tratta di convincerli a tornare al villaggio distrutto e ricostruirlo (i conquistatori si guardano bene dallo stabilirsi in un villaggio che appartiene ad altri e agli spiriti dei loro morti); perciò il nodo del messaggio stringerà insieme pezzetti di canna, arbusti e foglie che servono alla costruzione delle capanne.

Queste fibre annodate sono esposte in una insolita mostra: Nodi e legature, alla Fondazione Nazionale d'Arti Grafiche e Plastiche di Rue Berryer che ci invita a riflettere sul linguaggio dei nodi come su una primordiale forma di scrittura.

Esse ci richiamano alla mente le cordicelle dei Maori (siamo sempre nelle isole del Pacifico) di cui parla Victor Segalen nel suo romanzo *Gli immemoriali*: i narratori o aedi polinesiani recitavano i loro poemi a memoria, aiutandosi con cordicelle intrecciate, i cui nodi venivano sgranati tra le dita seguendo gli episodi della narrazione. Quale corrispondenza essi stabilissero tra le successioni di nomi e gesta di eroi e antenati e i nodi di diversa forma e grossezza disposti a intervalli diversi non è chiaro: ma certo il fascio di cordicelle era per la memoria orale uno strumento indispensabile, un modo di fissare il testo prima d'ogni idea di scrittura. «Questa treccia - scrive Segalen - era chiamata Origine-del-Verbo, perché essa sembrava far nascere le parole». L'avvento della scrittura, ossia il solo fatto di sapere che gli uomini bianchi

affidano la loro memoria a segni neri su fogli bianchi, mette in crisi i procedimenti della memoria orale: gli aedi dimenticano i loro poemi, le cordicelle restano mute tra le loro mani. La tradizione orale - scrive Giorgio Agamben commentando Segalen - mantiene il contatto con l'origine mitica della parola, cioè con quello che la scrittura ha perduto e che continuamente insegue; la letteratura è l'incessante tentativo di recuperare quelle origini dimenticate.

Nell'esposizione di Rue Berryer c'è anche un quipu degli Incas del Perù; è una frangia di fili di cotone di vari colori, di cui gli alti funzionari dell'Impero inca si servivano per la contabilità di Stato, i censimenti della popolazione, la valutazione dei prodotti agricoli: insomma il computer di quella società basata sull'esattezza dei calcoli e delle ripartizioni.

C'è un oggetto giapponese fatto di lamine di legno annodate in un complicato disegno quasi barocco, che simboleggia il dio della montagna il quale si rifugia sulle cime durante l'inverno per calare in pianura di primavera come dio del riso e vegliare sulle giovani piante. Nella tradizione dello shintoismo nipponico ci sono dèi chiamati «annodatori» perché legano il cielo alla terra, lo spirito alla materia, la vita al corpo. Nei templi una corda di paglia annodata indica lo spazio purificato, chiuso al mondo profano, in cui gli dèi possono fermarsi. Nei rituali buddisti più sofisticati, il potere del nodo sussiste anche senza il suo supporto materiale: basta che il sacerdote muova le dita come per annodare, perché lo spazio della cerimonia sia chiuso alle influenze nocive.

Gli oggetti etnografici esposti non sono molti, prestati dal Musée de l'Homme, dal Museo delle arti africane e oceaniche, da collezioni private, più quelli del Museo delle Arti e Tradizioni popolari.

Infatti l'esposizione è dedicata soprattutto ai nodi nelle opere di artisti contemporanei, i quali in legamenti e annodamenti e grovigli dei materiali più vari s'ispirano alla forza primitiva degli oggetti studiati dagli antropologi ma anche alle suggestioni inventive degli innumerevoli usi pratici del nodo nella vita quotidiana.

Senza voler invadere il campo dei critici d'arte, annoterò un bellissimo assemblage di Etienne-Martin (corde, cinghie,

finimenti di cavalli, stuoie), uno sbarramento di pali, corde, tende arrotolate di Titus-Carmel, una palizzata tenuta insieme da matasse di canapa di Jackie Windsor, un parterre di ghiaia con posati sopra resti di corde carbonizzate di Christian Jaccard, molti oggetti stregoneschi colorati di Jean Clareboudt e archi infiocchettati di Louis Chacallis, legature di tubi di piombo di Claude Faivre, radici fatte di gomene di Danièle Perrone, altri esempi di materiali nodiformi in natura (una radice, uno scheletro di uccello di Louis Pons, fibre vegetali aggrovigliate di Marinette Cucco).

Da una vetrina della mostra, quella dei «libri prigionieri», ho avuto una particolare emozione «professionale», come un incubo di condanna: volumi legati, imbavagliati, incatenati, impiccati in tutti i modi, un libro avvolto in una matassa di canapa e laccato di rosso aragosta (Barton Lidice Benès), o, visione più lieve, un libro dalle pagine di garza come ragnatele ricamate (Milvia Maglione).

L'esposizione, organizzata da Gilbert Lascault, porta in catalogo anche un saggio-racconto d'un matematico, Pierre Rosenstiehl. Perché i nodi, come configurazioni lineari su tre dimensioni, sono l'oggetto d'una teoria matematica. Tra i problemi che essa apre vi sono quelli del «nodo borromeo» (tre anelli allacciati in cui è solo il terzo anello che allaccia gli altri due). Il «nodo borromeo» è stato molto importante anche per Jacques Lacan; si veda, nel Seminario XX, il capitolo Anelli di corda.

Non avrei mai l'ardire di provare a definire con parole mie il rapporto del nodo borromeo con l'inconscio secondo Lacan; ma vorrei azzardarmi a formulare l'idea geometrico-spaziale che sono riuscito a ricavarne: lo spazio tridimensionale ha in realtà sei dimensioni perché tutto cambia a seconda se una dimensione passa sopra o sotto l'altra, o a destra o sinistra dell'altra, come in un nodo.

Questo perché nei nodi l'intersezione di due curve non è mai un punto astratto ma è il punto in cui scorre o gira o s'allaccia un capo di fune o cima o scotta o filo o spago o cordone, sopra o sotto o intorno se stesso o altro elemento consimile, come risultato dei gesti ben precisi d'un gran numero di mestieri, dal marinaio al chirurgo, dal ciabattino all'acrobata, dall'alpinista alla sarta, dal pescatore

all'imballatore, dal macellaio al cestaio, dal fabbricante di tappeti all'accordatore di pianoforti, dal campeggiatore all'impagliatore di sedie, dal taglialegna alla merlettaia, dal rilegatore di libri al fabbricante di racchette, dal boia all'infilatore di collane... L'arte di fare i nodi, culmine insieme dell'astrazione mentale e della manualità, potrebbe essere vista come la caratteristica umana per eccellenza, quanto e forse ancor più del linguaggio... [1983]

## **Scrittori che disegnano**

Col romanticismo in Francia gli scrittori cominciarono a disegnare. La penna corre sul foglio, si ferma, esita, distrattamente o nervosamente deposita sul margine un profilo, un pupazzo, un ghirigoro, oppure s'applica nell'elaborazione d'un fregio, d'un'ombreggiatura, d'un labirinto geometrico. La spinta dell'energia grafica di momento in momento si trova di fronte a un bivio: continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo? Pare che questa tentazione non si sia presentata sempre: pittori che scrivono ce ne sono sempre stati, ma raramente scrittori che disegnano. Tutt'a un tratto, tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo scorso, l'educazione del giovane che diventerà uomo di lettere non è sentita come completa se non include un tirocinio di disegno o di pittura; le biografie di poeti e scrittori s'aprono a una pratica e a un'ambizione che in alcuni casi avrebbero potuto portare a un impegno professionale nel campo dell'arte, se l'altra vocazione non fosse stata più forte. Nello stesso tempo anche i manoscritti di chi non dispone d'alcuna educazione artistica cominciano a essere istoriati di figurine o scarabocchi. E' la fisionomia culturale dello scrittore a cambiare, con l'aspirazione che prende forma nella Germania romantica d'un'«opera d'arte totale», un sogno accarezzato da Novalis (inventore della formula) e che diventerà il programma di Wagner. Hoffmann (tradotto in Francia nel 1829) diventa subito un modello per la nuova letteratura francese, non solo perché ha creato un genere nuovo, i *Contes fantastiques* (sono i Francesi, sempre pronti a etichettare le novità culturali, a inventare la definizione, che non aveva un equivalente in tedesco), ma anche perché viene presentato come qualcuno che è allo stesso tempo scrittore, disegnatore, musicista: il nuovo tipo di talento poliedrico che il romanticismo risveglia.

Queste considerazioni traggono spunto da un'esposizione

che ha luogo nella Maison de Balzac, dedicata ai «Disegni di scrittori francesi del XIX secolo». Essa presenta 250 documenti (dal semplice scarabocchio a schizzi e caricature o ad acquerelli e veri e propri dipinti) di 45 poeti e scrittori illustri o minori o dimenticati, ma tutti significativi per il rapporto tra grafismo pittorico e scrittura. Discorso che - va detto subito - vale finché resta su un piano generale, perché la pretesa di stabilire un rapporto tra lo stile d'un dato scrittore e quello dei suoi disegni deve il più delle volte arrendersi di fronte al fatto che per i disegni è l'assenza di stile che balza agli occhi, sia essa dovuta a una mano troppo rozza o a un'abilità troppo impersonale. Così credo sia impossibile stabilire perché molti scrittori disegnino e molti altri, pur ricchi nelle loro pagine di suggestioni visuali, non disegnino affatto. (E' una lista importante anche quella dei non-disegnatori, che comprende Chateaubriand, Madame de Staël, Flaubert, Zola).

Che il più geniale pittore dilettante tra gli scrittori dell'Ottocento francese fosse Victor Hugo lo sapevamo già e questa mostra lo conferma, trasportando dalla Maison Victor Hugo (l'altra -e più interessante - casa di scrittore diventata museo a Parigi) alcuni dei suggestivi inchiostri di città fantomatiche e di paesaggi spettrali in cui il poeta in anni inquieti diede sfogo alla vena più notturna del suo romanticismo e insieme a una felice inventiva nella sperimentazione materica.

Quanto all'altro campione anche quantitativo della produzione scritta, Balzac, non era affatto dotato per il disegno e si limitava a scarabocchiare disegni un po' infantili (soprattutto facce) negli spazi bianchi dei suoi manoscritti, insieme alle cifre dei suoi eterni calcoli d'affari disgraziati. Balzac, dunque, nonostante che ci troviamo a casa sua, è rappresentato nell'esposizione solo da due sue pagine, e in riproduzione, neanche in originale. Altra lacuna è Stendhal, ma conoscendo i rudimentali schizzi che accompagnano la Vie de Henry Brulard possiamo quasi considerarlo tra gli scrittori non disegnatori. Neppure Michelet era molto abile con la matita, a giudicare da uno schizzo molto sommario d'una sua proposta di monumento ai caduti della Rivoluzione francese.

Ci sono poi gli scrittori che sanno disegnare troppo bene e che per questo sono meno interessanti. Mérimée, Alfred de



Vigny, Théophile Gautier avevano fatto regolari studi artistici e delle molte loro prove qui esposte - illustrazioni di soggetto storico, acquerelli di paesaggi, caricature, disegni architettonici - resta un'impressione un po' anonima. Anche i disegni con cui Mérimée costellava la carta intestata ministeriale durante le riunioni delle molte commissioni ufficiali di cui era autorevole membro, sono compostamente accademici; più interessanti gli schizzi dei suoi quaderni di viaggio, per la precisa osservazione di paesi e costumi che ritroviamo con ben altra forza nei suoi racconti. Tra le cose di Gautier spiccano, come testimonianza di gusto grottesco-maledetto, due disegni in inchiostro rosso: la cucina d'una strega e una tentazione di Sant'Antonio erotico-sadica.

Troppo brava era anche George Sand, paesaggista a matita e all'acquerello, ma almeno in un gruppo di vedute di montagna verde-grigio e marrone chiaro riesce a trasmettere qualcosa d'insolito: una desolazione ispida, stagnante, minerale. Sono quadretti eseguiti con una tecnica d'acquerello inventata da lei; li chiamava «dendriti», dal nome di quelle pietre su cui appare un sottile disegno di ramificazioni e venature di colore diverso.

La scoperta più inaspettata dell'esposizione è Alfred de Musset precursore delle «comic stripes». Il «figlio del secolo» romantico componeva per divertimento suo e di amici e familiari delle storie a vignette con personaggi noti caricaturati; qui ne sono esposte due serie complete. Una racconta un viaggio in Sicilia compiuto dal fratello del poeta, culminante in un'avventura con una messinese di piccola virtù. L'altra è la cronaca d'un pettegolezzo parigino: come la cantante Pauline Garcia (sorella della Malibran) fu chiesta in sposa da un signore nasuto e come durante le successive rotture e rappacificazioni del fidanzamento il cospicuo naso del promesso sposo cambiò di forma e dimensioni. Il bello è che un altro pretendente della cantante era proprio lui, Alfred de Musset, che ritrae se stesso confinato a letto dalla sua malattia polmonare nelle ricadute e nei miglioramenti provocati dalle alterne fortune del rivale. La Pauline anche in caricatura non manca d'una sua grazia un po' stordita, ma l'anima nera dell'intrigo è George Sand, raffigurata col sigaro o con una lunga pipa e brandendo una sciabola.

Questi fumetti ante-lettera sono d'una sorprendente modernità per concezione narrativa ed eleganza grafica, tra Toppfer e Edward Lear, fino a raggiungere un'agilità di stilizzazione quasi novecentesca, alla Sergio Tofano. Con Musset comincia anche l'usanza d'illustrare con disegni le lettere a un'amica (sempre pettegolezzi dell'ambiente teatrale, in cui tornano gli stessi personaggi). Musset è uno degli esempi in cui si può parlare di «disegno di scrittore» come di qualcosa di diverso dal disegno d'un artista, in quanto è funzionale a un'invenzione e a una stilizzazione narrative e a un tipo d'ironia e autoironia: tutti procedimenti letterari, anche se si staccano notevolmente dai procedimenti usati dall'autore nelle opere scritte.

L'altro tipo di «disegno di scrittore» che la mostra mette in luce è quello della scrittura che diventa disegno, e qui l'esempio sorprendente è Barbey d'Aurevilly, il quale teneva un diario o zibaldone istoriato a inchiostri di vari colori, in cui le frasi scritte sono inframmezzate da frecce, cuori, soli, calici, fregi geometrici, il tutto piuttosto rudimentale e disordinato ma con una grande vitalità e allegria grafica che raggiunge effetti da «Art brut». Il grande dandy aveva un armamentario d'inchiostri colorati e penne d'oca variamente appuntite e pennelli. Per esempio, riprendeva a gouache la sua firma già stilata a penna fino a farne un calligramma denso e bituminoso, o componeva dei geroglifici astratti simili a insetti mostruosi o aerei mobili.

Baudelaire sapeva non solo disegnare ma mettere la sua intelligenza nella matita (o nel carboncino, o nell'inchiostro) e le sue autocaricature hanno una acutezza pungente. L'epoca che s'apre sotto il suo segno, cioè la seconda metà del secolo, vede poeti e scrittori più disinvolti, meno scolastici, nel tracciare figure sul foglio. (A parte chi era pittore come prima professione, come Fromentin, o chi praticava l'acquaforte con tutte le regole come Jules de Goncourt, o chi illustrava i suoi viaggi esotici con accurata devozione come Pierre Loti).

Più dei romanzieri (Dumas figlio era un buon caricaturista, Maupassant faceva pupazzetti spiritosi, Anatole France era un disegnatore d'elegante bravura) sono i poeti che attirano l'attenzione. Soprattutto Verlaine che non aveva mai

studiato disegno ma che era un disegnatore umoristico pieno di spirito e d'inventiva e dal tratto modernissimo. Molti sono gli autoritratti che caricaturano il prognatismo del suo viso sotto il naso minuscolo accentuandone l'aspetto di mandarino cinese: così appare in un foglietto in cui le sue fattezze sono semplificate in una sovrapposizione di triangoli e poi in una vera e propria scomposizione di piani precubista. Ma il più emozionante è un suo ritratto di Rimbaud appoggiato di traverso a un tavolo di caffè davanti a una bottiglia d'assenzio, con la faccia da bambino imbronciato. (Il quale Rimbaud invece non era un disegnatore interessante, almeno a giudicare dai due esempi esposti).

Un poeta che metteva una speciale cura calligrafica nella corrispondenza era François Coppée, che impaginava ogni lettera con nitidezza e la istoriava di ideogrammi o rebus. Nelle sue lettere d'amore a Méry Laurent (una demi-mondaine mantenuta da un dentista americano) chiamava l'amica «uccello» e se stesso «gatta», ma questi nomi che al nostro orecchio suonano come uno scambio di sessi sono sempre sostituiti dal disegno d'una vaporosa colomba e d'un burbanzoso micio, imponendosi come ideogrammi femminile e maschile per il potere evocativo del segno.

La stessa Méry Laurent era nella stessa epoca frequentata anche da Mallarmé, che le scriveva lui pure lettere con disegni. Lui pure la raffigurava sotto parvenze ornitologiche, ma con maggior dispendio d'inchiostro: per Mallarmé lei era «il pavone». Per il disegno Mallarmé non era affatto dotato né aveva elaborato alcuna tecnica, ma metteva nelle sue figurine qualcosa del gran divertimento che animava il suo ineguagliabile dono verbale. Un biglietto per fissare un appuntamento al «pavone» che doveva arrivare col treno diventa un prezioso «fumetto» mallarmeiano, gioiosamente scarabocchiato.

L'inseguimento d'un orizzonte dell'espressione diverso da quello delle parole è la spinta che anima molti di questi pittogrammi tracciati in margine a pagine fitte di scrittura. Come non sentirvi l'eterna insopprimibile invidia dello scrittore per il pittore? «Che felice mestiere quello del pittore, paragonato a quello dell'uomo di lettere!» si legge nel Diario dei fratelli Goncourt in data 10 maggio 1869. «All'attività

felice della mano e dell'occhio nell'uno corrisponde il supplizio del cervello nel secondo; e il lavoro che per l'uno è un godimento per l'altro è una pena...» [1984]

## **II. Il raggio dello sguardo**

## In memoria di Roland Barthes

Tra i primi dettagli che si seppero dell'investimento del 25 febbraio all'incrocio tra Rue des Ecoles e Rue Saint-Jacques ci fu quello che Roland Barthes era rimasto sfigurato, tanto che nessuno, lì a due passi dal Collège de France, aveva potuto riconoscerlo e l'ambulanza che l'aveva raccolto l'aveva portato all'ospedale della Salpêtrière come un ferito senza nome (non aveva documenti su di sé) e così restò per ore non identificato in corsia.

Nel suo ultimo libro che avevo letto poche settimane prima (*La chambre claire*, *Note sur la photographie*, ed' *Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil*) m'avevano colpito soprattutto le pagine bellissime sull'esperienza d'esser fotografato, sul disagio di vedere il proprio volto diventato oggetto, sul rapporto tra l'immagine e l'io; così tra i primi pensieri che mi presero nell'apprensione per la sua sorte s'affacciava il ricordo di quella lettura recente, il legame fragile e angoscioso con la propria immagine che veniva lacerato a un tratto come si lacera una fotografia.

Il 28 marzo, nella bara, invece, il suo volto non era affatto sfigurato: era lui come tante volte l'avevo incontrato per quelle vie del Quartiere con la sigaretta pendente a un angolo della bocca, al modo di chi è stato giovane prima della guerra (la storicità dell'immagine, uno dei tanti temi della *Chambre claire*, s'estende all'immagine che ognuno di noi dà di sé nella vita), ma era lì fissato per sempre, e le stesse pagine di quel capitolo 5 del libro che andai a rileggermi subito dopo, adesso parlavano di quello, solo di quello, di come la fissità dell'immagine sia la morte, e di qui la resistenza interna a lasciarsi fotografare, e anche la rassegnazione.

«Si direbbe che, terrificato, il Fotografo debba lottare enormemente perché la Fotografia non sia la Morte. Ma io, già oggetto, io non lotto». Un atteggiamento che ora sembrava riverberare in quel che s'era potuto sapere di lui durante il mese che passò alla Salpêtrière senza più poter parlare.

(Il pericolo mortale s'era rivelato subito non nelle fratture alla testa ma alle costole. E allora all'angoscia degli amici si presentava subito un'altra citazione: quella della costola amputata in gioventù per il pneumotorace e conservata in un cassetto, fino a quando si decide a buttarla via, in Barthes par lui-même).

Questi rimandi della memoria non sono un caso: è che tutta la sua opera, ora me ne accorgo, consiste nel costringere l'impersonalità del meccanismo linguistico e conoscitivo a tener conto della fisicità del soggetto vivente e mortale. La discussione critica su di lui -già incominciata - sarà tra i sostenitori della superiorità dell'uno o dell'altro Barthes: quello che subordinava tutto al rigore d'un metodo e quello che aveva come unico criterio sicuro il piacere (piacere dell'intelligenza e intelligenza del piacere). La verità è che quei due Barthes non sono che uno: e nella compresenza continua e variamente dosata dei due aspetti sta il segreto del fascino che la sua mente ha esercitato su molti di noi.

Quel grigio mattino giravo per le vie desolate dietro l'ospedale in cerca dell'«anfiteatro» da cui avevo saputo che in forma privatissima la salma di Barthes sarebbe partita per il cimitero di provincia dove avrebbe raggiunto la tomba della madre. E incontrai Greimas che era arrivato anche lui in anticipo, e che mi raccontò di quando l'aveva conosciuto nel 1948 ad Alessandria d'Egitto e gli aveva fatto leggere Saussure e gli aveva fatto riscrivere il Michelet. Per Greimas, inflessibile maestro di rigore metodologico, non c'era dubbio: il vero Barthes era quello delle analisi semiologiche condotte con disciplina e acribia come il *Système de la Mode*; ma il punto vero per cui dissentiva dai necrologi dei giornali era il loro cercare di definire in categorie professionali come filosofo o scrittore un uomo che sfuggiva a tutte le classificazioni perché tutto quello che aveva fatto nella sua vita l'aveva fatto per amore.

Il giorno prima François Wahl comunicandomi per telefono l'ora e il luogo di quella cerimonia quasi segreta m'aveva parlato del «cercle amoureux» di giovani e di ragazze che s'era formato intorno alla morte di Barthes, un cerchio come geloso e possessivo di un dolore che non tollerava altra manifestazione che il silenzio. Il gruppo sbigottito a cui

m'accodai era formato in gran parte di giovani (pochi in mezzo a loro i personaggi famosi; riconobbi il cranio calvo di Foucault). La targa del padiglione non portava la denominazione universitaria di «anfiteatro» ma quella di «Salle des reconnaissances» e capii che doveva essere la Morgue. Da dietro tende bianche tutt'intorno alla sala ogni tanto usciva una bara portata a spalle dai necrofori fino al furgone e seguita da una famigliola di piccola gente, donnette basse e anziane, ogni famiglia identica a quella del funerale precedente, come a illustrazione pleonastica del potere uniformante della morte. Per noi che eravamo lì per Barthes, aspettando nel cortile immobili e muti, come seguendo la consegna implicita di ridurre al minimo i segni del cerimoniale funerario, tutto quel che si presentava in quel cortile ingigantiva la sua funzione di segno; sentivo su ogni dettaglio di quel povero quadro posarsi l'acuità di sguardo che s'era esercitata a scoprire spiragli rivelatori nelle fotografie della *Chambre claire*.

Così questo suo libro ora che lo rileggo m'appare tutto teso verso quel viaggio, quel cortile, quel grigio mattino. Perché era ben da una ricognizione tra le fotografie della madre morta da poco che la meditazione di Barthes aveva preso le mosse (come è distesamente raccontato nella seconda parte del libro): un inseguimento impossibile della presenza della madre, ritrovata alla fine in una foto di lei bambina, un'immagine «perduta, lontana, che non le somiglia, la fotografia d'una bambina che non ho conosciuto», e che non viene riprodotta nel libro, perché noi non potremmo comprendere mai il valore che aveva assunto per lui.

Libro sulla morte, dunque, come il precedente (i *Fragments d'un discours amoureux*) lo era stato sull'amore? Sì, ma libro sull'amore anche questo, come prova questo passo sulla difficoltà d'evitare il «peso» della propria immagine, il «significato» da dare alla propria faccia: «Non è l'indifferenza che toglie il peso dall'immagine, -nulla più d'una foto "obiettiva" tipo "Photomaton" può fare di te un individuo penale, sorvegliato dalla polizia, - ma è l'amore, l'amore estremo».

Non era la prima volta che Barthes parlava dell'essere fotografato: nel libro sul Giappone (*L'empire des signes*), uno dei suoi libri meno noti ma più ricchi di notazioni finissime, c'è



la scoperta straordinaria, osservando le proprie fotografie pubblicate da giornali giapponesi, d'un'aria indefinibilmente nipponica nel proprio aspetto: il che si spiega col modo di ritoccare le fotografie usato abitualmente laggiù, che fa diventare la pupilla tonda e nera. Questo discorso sull'intenzionalità che si sovrappone alla nostra immagine, - storicità, appartenenza a una cultura, come dicevo prima, ma soprattutto intenzionalità d'un soggetto che non siamo noi e che usa la nostra immagine come strumento - torna nella *Chambre claire* in un passo sul potere dei *truquages subtils* della riproduzione: una sua foto in cui egli aveva creduto di riconoscere il dolore per un lutto recente l'aveva ritrovata sulla copertina d'un libro satirico contro di lui, diventata una faccia disinteriorizzata e sinistra.

La lettura del libro e la morte dell'autore sono avvenute troppo a ridosso l'una dell'altra perché io riesca a staccarle. Ma bisogna che riesca a farlo per poter dare un'idea di ciò che il libro è: l'approssimazione progressiva a una definizione di quel particolare tipo di conoscenza aperto dalla fotografia, «oggetto antropologicamente nuovo».

Le riproduzioni contenute nel libro sono scelte in funzione di questo ragionamento che diremmo «fenomenologico»: Barthes distingue nell'interesse che una foto suscita in noi un livello che è quello dello *studium* o partecipazione culturale all'informazione o all'emozione che l'immagine convoglia, e quello del *punctum*, ossia l'elemento sorprendente, involontario, trafiggente che certe immagini comunicano. Certe immagini o meglio certi dettagli d'immagini: la lettura che Barthes fa delle opere di fotografi famosi o anonimi è sempre inattesa: sono spesso dettagli fisici (mani, unghie) o d'abbigliamento quelli di cui egli mette in rilievo la singolarità.

Contro alle teorizzazioni recenti della fotografia come convenzione culturale, artificio, non-realtà, Barthes privilegia il fondamento «chimico» dell'operazione: l'essere traccia di raggi luminosi emananti da qualcosa che c'è, che è lì. (E questa è la fondamentale differenza tra la fotografia e il linguaggio, il quale può parlare di ciò che non c'è). Qualcosa, nella foto che noi stiamo guardando, c'è stato e non c'è più: è questo che Barthes chiama il tempo *écrasé* della fotografia.

Libro tipico di Barthes, con i suoi momenti più speculativi

in cui sembra che a forza di moltiplicare le maglie della sua rete terminologica non riesca più a districarsi, e le improvvise illuminazioni come lampi d'evidenza che arrivano quali regali sorprendenti e definitivi, La chambre claire contiene fin dalle prime pagine una dichiarazione del suo metodo e del suo programma di sempre, quando rinunciando a definire un «universale fotografico» egli decide di prendere in considerazione solo le foto «di cui ero sicuro che esistessero per me».

«In questo dibattito tutto sommato convenzionale tra la soggettività e la scienza, arrivavo a quest'idea bizzarra: perché non ci potrebbe essere, in qualche modo, una nuova scienza per ogni oggetto: una *Mathesis singularis* (e non più *universalis*)?»

Questa scienza dell'unicità d'ogni oggetto che Roland Barthes ha continuamente costeggiato con gli strumenti della generalizzazione scientifica e insieme con la sensibilità poetica volta alla definizione del singolare e dell'irripetibile (questa gnoseologia estetica o eudemonismo del capire) è la grande cosa che lui ci ha -non dico insegnato, perché non si può insegnare né apprendere - ci ha dimostrato che è possibile: o almeno che è possibile cercarla. [1980] Le effimere nella fortezza

Uno sciame d'effimere s'imbatté volando in una fortezza, si posò sui bastioni, prese d'assalto il mastio, invase il cammino di ronda ed i torrioni. Le nervature delle ali trasparenti si libravano tra le muraglie di pietra.

«Invano v'affannate a tendere le vostre membra filiformi», disse la fortezza. «Solo chi è fatto per durare può pretendere d'essere. Io duro, dunque sono; voi no».

«Noi abitiamo lo spazio dell'aria, scandiamo il tempo col vibrare delle ali. Cos'altro vuol dire: essere?», risposero quelle fragili creature. «Tu, piuttosto, sei soltanto una forma messa lì a segnare i limiti dello spazio e del tempo in cui noi siamo».

«Il tempo su di me scorre: io resto», insisteva la fortezza. «Voi sfiorate soltanto la superficie del divenire come il pelo dell'acqua dei ruscelli».

E le effimere: «Noi guizziamo nel vuoto così come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi, non resta che il vuoto onnipotente e

onnipresente, così pesante che schiaccia il mondo, il vuoto il cui potere annientatore si riveste di fortezze compatte, il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile».

Questo dialogo potete immaginare che si svolga al Forte del Belvedere di Firenze, che ospita le aeree sculture di Fausto Melotti, una delle quali s'intitola appunto Gli effimeri: una partitura d'ideogrammi senza peso come insetti acquatici che sembrano volteggiare su di una spalliera d'ottone schermata da un filtro di garza.

Potete anche immaginare, volendo, che sullo sfondo del dialogo ci siano anche le discussioni avvenute quest'anno in Italia sull'estetica dell'effimero. Ma si può benissimo prescindere, perché il discorso di Fausto Melotti è un altro: il suo uso di materiali poveri e deperibili - asticelle d'ottone saldate, garza, catenelle, stagnola, cartoncino, spago, fildiferro, gesso, stracci - è il mezzo più veloce per raggiungere un regno visionario di splendori e meraviglie, come ben fanno i bambini e gli attori shakespeariani.

Non si può invece evitare di ricordare che l'esposizione purtroppo chiude già l'8 giugno, come per una malintesa interpretazione letterale del valore dell'effimero da parte degli organizzatori fiorentini. Cosicché tutte queste opere, di cui molte realizzate apposta per gli spazi del Belvedere (siano esse nuove creazioni o «ingrandimenti" d'opere precedenti), saranno rimaste esposte solo per due mesi. Ancora un paradosso, questa consacrazione contratta nel tempo, nella storia d'un artista che solo in tarda età è stato riconosciuto tra i maggiori.

Sui bastioni verdi del Belvedere una palizzata di forme geometriche d'acciaio brunito irta di lance a punta levata o confitta al suolo può evocare una guerra barbarica o extraterrestre; ma subito ci rendiamo conto che è piazzata a difendere uno spazio in cui la forza che vince è quella interiore, l'ostinazione è fatta di linee sottili, la sfida è sostenuta dall'ironia.

Direi che è nelle dimensioni intorno a un metro d'altezza che i ritmi dell'immaginazione di Melotti e la collocazione nel Forte s'incontrano con più felicità. E felicità qui vuol dire un massimo d'allegria e di malinconia insieme, come quella del

Viandante con la sciarpa di spago che passa accanto a una parete di tabelloni geometrici metallici sotto un cielo di tessuto.

O come La nave di Ulisse, scarnificata come la carena d'un uccello, con una testina di gesso su un pennone. (Occorre osservare che Melotti, uno dei «padri fondatori» dell'astrattismo, mette quasi sempre nelle sue opere un sia pur minimo elemento figurativo, come per sottintendere che il «rigore» non è mai dove più ce lo si aspetta). O come il Canal grande che è fatto di mattoni traforati posati su uno specchio.

«C'è l'amore e c'è il rispetto della materia», scrive Melotti in un suo libretto d'aforismi (Linee, «Piccola Biblioteca Adelphi»). «L'amore è una passione, può diventare odio: un dramma vivificante per un artista artigiano. Il rispetto è come una separazione legale: la materia esige i suoi diritti e tutto finisce in un rapporto gelido. Il vero artista non ama né rispetta la materia: essa è sempre "in prova" e tutto può andare a catafascio (Leonardo, Michelangelo e i suoi marmi)». [1981]

## Il maiale e l'archeologo

La grande novità di quest'anno, negli scavi della villa romana di Settefinestre presso Orbetello, è il porcile. Si tratta d'un cortile che sui quattro lati ha tanti scompartimenti separati da muretti e con degli incavi al suolo che erano i truogoli: li copriva un portico, di cui restano le basi dei sostegni. Appena questa struttura è venuta alla luce, la prima idea è stata che in ogni scompartimento si tenesse un maiale all'ingrasso; e un allevatore di maiali, interrogato al proposito, riconobbe un'istallazione non dissimile da quelle usate oggi. Ma la lettura delle fonti classiche mandò subito all'aria quest'ipotesi.

Il trattato d'agricoltura di Columella, che è della stessa epoca della villa (I secolo a.c.), ha un capitolo sull'allevamento dei maiali in cui di bestie all'ingrasso non si parla: si enumerano i cibi più adatti per i suini, ma ci si riferisce sempre al pascolo nei boschi. L'ambiente del porcile invece era predisposto per la gravidanza delle scrofe, e per il parto e l'allattamento.

«I maiali non possono essere rinchiusi insieme come gli altri greggi, - scrive Columella (cito la traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, ed' Einaudi) - ma bisogna fare dei porcili separati lungo un muro, in cui si rinchiodano le scrofe dopo che hanno partorito e anche quelle gravide. Infatti le femmine in modo speciale, quando sono rinchiusa a gruppi e senza ordine, si sdraiano le une sulle altre e così fanno abortire i feti. Ecco perché bisogna costruire dei porcili appoggiati alle muraglie, e che abbiano quattro piedi d'altezza (m' 1,20), perché la scrofa non possa saltare fuori. Ma non si devono chiudere in alto, perché il guardiano possa verificare il numero dei porcellini e trarne di sotto alla madre sdraiata qualcuno, sopra il quale essa si fosse distesa».

Lo scavo di Settefinestre ha dunque messo in luce un porcile che corrisponde esattamente alla descrizione di Columella, cioè una grande sala parto per la produzione dei

maialini, ogni scrofa in un box separato (in latino harae). Una differenza fondamentale infatti distingue l'allevamento moderno che punta sui maiali grassi, da quello romano, che puntava sul numero degli animali e sulla loro capacità di muoversi. Perché i maiali non venivano macellati in villa: dovevano raggiungere la città con le loro gambe, in grandi greggi (così come i bovini del Far West erano accompagnati dai cowboys fino ai macelli di Chicago, prima dell'invenzione dei vagoni frigoriferi). Dunque mentre i maiali maschi vivevano e si nutrivano sempre all'aperto, i recinti delle harae erano riservati alle scrofe durante i quattro mesi di gravidanza e le tre settimane d'allattamento. Nel porcile di Settefinestre queste harae sono 27: contando 27 scrofe che possono avere 8 lattonzoli a ogni parto e partorire due volte all'anno si può calcolare una produzione di circa quattrocento capi all'anno.

L'allattamento riservava dei problemi: non solo agli allevatori romani ma anche agli archeologi odierni. Columella raccomanda di far allattare a ogni scrofa soltanto i propri nati, perché quando i maialini si mescolano, si mettono a succhiare le mammelle d'una scrofa qualsiasi, e dato che le madri nemmeno loro fanno differenza tra figli loro e altrui, ci sarebbero state scrofe spossate, maialini più voraci ipernutriti e altri che muoiono di fame. Dunque la dote più preziosa del guardiano di porci, secondo Columella, è la memoria: saper riconoscere i figli d'ogni scrofa ed evitare le confusioni.

Compito molto difficile: ci si può aiutare mettendo un contrassegno con la pece ai lattonzoli della stessa nidiata, ma «la cosa più comoda è di fabbricare i porcili (s'intende sempre le harae, cioè i singoli box) in modo che la loro soglia sia elevata, così da permettere alla nutrice d'uscire, ma da non poter essere sorpassata dal lattonzolo».

Qui Columella non andava più d'accordo con gli scavi di Settefinestre che avevano scoperto soglie basse; e non andava nemmeno d'accordo con Varrone (il cui trattato *De re rustica* non è meno dettagliato e preciso di quello dell'altro) il quale dice che le soglie devono essere basse se no le scrofe incinte ci urterebbero col ventre e abortirebbero. (Ma Varrone non andava d'accordo nemmeno con se stesso, perché poche righe più sotto parlava anche lui d'una soglia alta per non lasciar uscire i porcellini).

Per risolvere tutte queste contraddizioni, non c'è che un sistema: scavare stando attenti a mettere in luce i minimi dettagli. Difatti, le soglie delle harae sono attraversate da un solco che non si riscontra nella pietra di nessun'altra soglia. A cosa poteva servire questo solco se non per sistemarvi una barriera d'assi verticali, uno sportello scorrevole che il guardiano poteva sollevare per lasciar passare la scrofa e riabbassare per non lasciar scappare i lattonzoli? Ecco dunque che le soglie erano basse e alte secondo le esigenze. Ecco dunque che, manovrando la pala con rispetto per ogni traccia del vissuto, la verifica archeologica dimostra che i fatti non sono in contraddizione con i classici, non solo, ma che i classici non sono in contraddizione con loro stessi.

Sotto terra non si perde niente, o almeno si conserva il massimo d'informazioni; ma è all'atto dello scavo che se la tecnica non è adeguata si rischia di distruggere ciò che i secoli avevano tenuto in serbo. L'archeologia italiana è sempre stata tendenzialmente architettonico-monumentale: si commuove solo per gli archi di trionfo, le colonne, i teatri, le terme, e considera tutto il resto cocci senza importanza. In paesi più poveri di vestigia monumentali s'è sviluppata una scuola diversa, diffusa ormai in tutto il mondo e che ha da noi un apostolo appassionato in Andrea Carandini: l'archeologia come ricerca in ogni strato del terreno dei minimi segni e indizi da cui si possa ricostruire la vita pratica quotidiana, i commerci, l'agricoltura, le fasi della storia della società. E' un lavoro tutto fatto d'ipotesi e di verifiche, che procede a forza di tentativi e d'errori, di enigmi e deduzioni e induzioni, come nel caso del porcile.

Da cinque anni a Settefinestre tutte le estati una cinquantina di giovani italiani e inglesi portano avanti gli scavi sotto la direzione di Andrea Carandini. Sono studentesse e studenti d'archeologia o di restauro che fanno uno stage come volontari; e tutte le mattine li si vede che spicconano e spalano e spazzolano cocci sotto il sole per otto ore (l'orario del cantiere va dalle sei e mezza alle due e mezza) con la lena nell'affrontare le fatiche che si ha solo nelle attività che danno una gratificazione immediata. Per essere esatti devo dire che la prima cosa che salta agli occhi sono le ragazze che danno colpi di piccone e spalano e spingono pesanti carriole, mentre i

maschi sembra preferiscano lavori più calmi e leggeri. Comunque sia, a vederli tutti insieme si ha un'immagine di gioventù d'oggi diversa da quella che propongono le solite cronache, ma che forse rappresenta meglio tante cose a cui oggi si tende: sforzo collettivo e realizzazione individuale, concentrazione e disinvoltura, alacrità e relax.

L'arma segreta o l'emblema simbolico della nuova archeologia è una cazzuola molto più piccola di quella usata dai muratori italiani ma che è usata correntemente dai muratori inglesi. La tecnica degli archeologi inglesi per scavare senza combinare disastri forse nasce dal fatto che avevano sottomano questo semplice utensile. In mancanza d'un verbo italiano agile come lo strumento, a Settefinestre è stato coniato il verbo «traulare», dall'inglese trowel, cazzuola.

I frantumi dei crolli succedutisi nei secoli vengono messi alla luce strato per strato, disegnati e fotografati così come si trovano, descritti in minuziose schede, poi asportati e deposti in vassoi di plastica nella disposizione in cui sono stati rinvenuti. Possono essere pezzi di tegole del tetto crollato, frammenti d'intonaco affrescato delle pareti o del soffitto, cocci d'oggetti, giù giù fino al mosaico dei pavimenti. Poi in laboratorio (all'università di Siena) vengono classificati e numerati e si comincia a ricomporre il puzzle.

Di cose da dire sulla società e l'economia romane dell'epoca repubblicana e imperiale, la villa di Settefinestre ne ha moltissime, e non erano nemmeno tutte seppellite sottoterra. Ciò che è rimasto visibile per ventun secoli doveva essere la prima cosa che si vedeva allora, da chi percorresse la via romana in fondovalle: un muro di cinta turrito (finte torri per dare l'illusione scenografica delle mura d'una città in lontananza). Il muro circondava un giardino, in fondo al quale s'elevava una facciata monumentale, con portico e soprastante loggia panoramica (il loggiato era crollato e le colonne portate via, ma le arcate del portico restavano in vista: perciò quest'altura prese il nome di Settefinestre).

L'aspetto monumentale della villa, in posizione dominante su quelle plaghe che erano state prima e sarebbero state poi tra le più desolate della Maremma, doveva sottolineare l'importanza della famiglia che aveva investito capitali e schiavi in una grande impresa di produzione ed esportazione di



vino e olio. Siamo nei pressi di Cosa (la città romana che fu più tardi identificata con un'ipotetica Ansedonia), nel cui porto si sono trovate una gran quantità d'anfore da vino col marchio dei Sesti: lo stesso marchio è sulle anfore ritrovate in relitti di navi romane sulle coste francesi e spagnole, così come in scavi archeologici nelle valli del Rodano e della Loira. Siccome le stesse iniziali si trovano in reperti di Settefinestre, pare provata l'appartenenza della villa alla famiglia senatoriale romana dei Sesti. Partigiani di Silla, i Sesti beneficiarono delle confische di terreni dopo la guerra civile tra Mario e Silla e s'insediarono nella zona di Cosa, dove una prima fase d'agricoltura colonica (la «centuriazione» delle terre distribuite ai soldati) era da tempo entrata in crisi e languiva. La grande rivoluzione tecnologica dell'agricoltura intensiva è resa possibile dalla disponibilità di schiavi prigionieri di guerra in mano a poche famiglie facoltose, che permette l'addestramento di mano d'opera specializzata.

Della vita degli schiavi sappiamo ben poco dalle fonti scritte, e uno dei motivi d'interesse di Settefinestre sta nelle informazioni che possiamo trarre dalla parte della villa destinata alla servitù, un'ala a sé stante ma saldata al corpo dell'edificio, divisa in celle: disposizione non dissimile da quella che s'è trovata negli alloggiamenti dei soldati, là dove restano tracce di campi militari romani. Ogni cella si calcola che potesse alloggiare quattro schiavi, e a giudicare dalla parte scavata finora si può dire che la villa disponesse d'una quarantina di schiavi, cifra che concorda con le testimonianze degli autori dell'epoca. Se la loro vita fosse quella di prigionieri accasermati senza donne, o se queste celle ospitassero ognuna una famiglia con moglie e figli (costituendo una specie d'allevamento di schiavi, data la grande convenienza a moltiplicare questa fondamentale fonte d'energia) non è dato per ora di capire.

Gli scavi negli alloggi servili «parlano» meno di quelli nelle dimore padronali, perché i muri non hanno affreschi né ornamenti e pochi sono i frammenti d'oggetti. Una coppa di ceramica con graffito il nome Encolpius è uno dei pochi messaggi che gli schiavi ci abbiano trasmesso.

Lo stesso corpo d'edificio concentrava dunque una dimora padronale lussuosa, una caserma di schiavi e un'azienda

agricola (le cantine, i torchi per l'uva e quelli per le olive sono stati scavati interamente e hanno permesso di comprendere le tecniche usate). La «villa» romana era un'unità produttiva; da ogni villa dipendevano circa 500 jugeri di terreno arabile (pari a 125 ettari). I Sesti possedevano certamente parecchie ville nella zona, ma questa pare avesse una speciale funzione di residenza e di rappresentanza. La conduzione dei fondi rendeva necessaria la presenza dei padroni almeno per parte dell'anno; perciò gli ambienti residenziali dovevano permettere una vita piacevole e non far rimpiangere gli agi della città.

Ecco dunque il loggiato panoramico che comunicava con un giardino interno a colonne attraverso una sala detta «esedra»; un atrio con impluvio pavimentato a mosaico; tre o forse quattro triclini o sale da pranzo affrescate, usati ognuno in una stagione dell'anno; sei sale tra cui un raro esemplare di «sala corinzia», quattro camere da letto con due alcove ognuna e basamento per armadi. Del giardino possiamo sapere la forma e la posizione delle aiole, dato che erano scavate in un fondo di roccia, per essere riempite di humus.

Su un versante del poggio, una superficie di circa un ettaro è cintata da un alto muro in pietra: è probabilmente un «leporarium», cioè una riserva d'animali selvatici: lepri, cinghiali, caprioli, custoditi da schiavi cacciatori. Secondo Varrone questi allevamenti erano uno dei segni del lusso dei tempi. Servivano anche da luogo di spettacolo: Varrone racconta d'un proprietario che vi si esibiva vestito da Orfeo, circondato da cervi e da daini.

L'epoca in cui la villa è stata tenuta in funzione, stando a Andrea Carandini, dura poco più di due secoli, dalla prima metà del I secolo a.c' all'inizio del II secolo d.c'; ma la fase di pieno splendore è certo stata più breve. Si può dire che la decadenza economica e non solo economica dell'Italia comincia con l'apogeo dell'Impero romano, quando sono le province imperiali più lontane e non più la penisola a creare le ricchezze che Roma assorbe. Gli indizi archeologici provano che a Settefinestre già nel I secolo d.c' le installazioni agricole s'estendono a parti della villa che erano state residenziali, segno che i padroni non vi abitavano più. La produzione di vino e d'olio s'orienta verso il consumo locale e non più verso l'esportazione. Nel I secolo d.c' il latifondo imperiale incorpora

le ville dell'aristocrazia: la cerealicoltura e i pascoli, che richiedono mano d'opera meno numerosa e meno specializzata, sostituiscono la vigna e l'oliveto.

A poco a poco i tetti a volta e le pareti affrescate crollano, i torchi per l'uva sono smantellati, le cantine diventano depositi di grano. La villa viene abbandonata e spogliata; famiglie di pastori vi trovano rifugio. Due scheletri dell'alto Medioevo sepolti sotto il portico testimoniano d'una umanità dalle ossa macilente e malconce, un'esistenza ai limiti della sopravvivenza. Il sottosviluppo ha da noi una storia più lunga che le fasi di «miracolo economico», anche se lascia meno tracce nel sottosuolo. La pala e la cazzuola dell'archeologo cercano di ricostruire la continuità della storia attraverso i lunghi intervalli oscuri. [1980]

## La Colonna Traiana raccontata

I tralicci metallici e le impalcature di tavole che da qualche tempo avvolgono vari monumenti romani offrono per la Colonna Traiana una possibilità più unica che rara, un'occasione che forse è la prima volta che si presenta, nei diciannove secoli da quando la colonna è stata innalzata: i bassorilievi possono essere visti da vicino.

Visti forse in extremis, perché il marmo della superficie scolpita sta diventando gesso, solubile in acqua, e la pioggia se lo stava portando via. La Sovrintendenza alle Antichità cerca appunto con le impalcature di proteggere questa pellicola ormai friabile, in attesa che si trovi un sistema per fissarla; sistema che non si sa ancora se esista. Sarà colpa dello smog, sarà colpa delle vibrazioni, o sarà la macina del tempo che millennio dopo millennio riesce a ridurre tutto in polvere, fatto sta che la presunta eternità delle vestigia romane è forse giunta al crepuscolo e toccherà a noi essere i testimoni della sua fine.

Saputo questo, mi sono affrettato a salire sulle impalcature della Colonna Traiana, certo il più straordinario monumento che l'antichità romana ci abbia lasciato e anche il meno conosciuto, per quanto lo si abbia avuto sempre lì davanti agli occhi. Perché ciò che fa l'eccezionalità della Colonna non sono soltanto i suoi quaranta metri d'altezza, ma la sua «narratività» figurativa (tutta di dettagli minuziosi di grande bellezza) che richiede una «lettura» tutta di seguito della spirale di bassorilievi lunga duecento metri che narra le due guerre di Traiano in Dacia (101-102 e 105 d'c'). Mi ha accompagnato Salvatore Settis, professore d'archeologia classica all'Università di Pisa.

Il racconto comincia rappresentando la situazione immediatamente precedente all'inizio della campagna, quando i confini dell'Impero erano ancora sul Danubio. La striscia narrativa s'apre (dapprima bassa bassa e poi man mano alzandosi) col paesaggio d'una città romana fortificata sul fiume, le mura, la torre di guardia, i dispositivi per le

segnalazioni ottiche in caso d'incursione dei Daci: cataste di legno per i fuochi, mucchi di fieno per le colonne di fumo. Tutti elementi che devono creare un effetto d'allarme, d'attesa, di pericolo, come in un western di John Ford.

Sono così poste le premesse per la scena seguente: i Romani che attraversano il Danubio su ponti di barche per attestarsi sull'altra sponda; chi può dubitare della necessità di rinforzare quel confine così esposto agli attacchi dei barbari stabilendo avamposti nei loro territori? Le file dei soldati s'incamminano sui ponti, con in testa le insegne delle legioni; le figure evocano il calpestio sferragliante della truppa in marcia, con gli elmetti che pendono legati sulle spalle, gavette e tegami appesi a pertiche.

Il protagonista del racconto è naturalmente l'imperatore Traiano in persona, raffigurato sessanta volte in questi bassorilievi; si può dire che ogni episodio è segnato dalla ricomparsa della sua immagine.

Ma come si distingue l'Imperatore dagli altri personaggi? Né l'aspetto fisico né l'abito presentano segni distintivi; è la posizione in rapporto agli altri che lo denota senz'ombra di dubbio.

Se ci sono tre figure togate, Traiano è quello in mezzo; difatti i due ai lati guardano verso di lui ed è lui che gestisce; se c'è una fila di persone, Traiano è il primo: oppure è in atto d'esortare la folla o d'accettare la sottomissione dei vinti; egli si trova sempre nel punto in cui convergono gli sguardi degli altri personaggi, e le sue mani s'alzano in gesti significativi. Qui per esempio lo si vede ordinare una fortificazione indicando il legionario che sporge da una fossa (o dai flutti del fiume?) con sulle spalle una cesta di terra degli scavi delle fondamenta. Più in là è ritratto sullo sfondo dell'accampamento romano (in mezzo c'è la tenda imperiale) mentre i legionari spingono davanti a lui un prigioniero tenendolo per le chiome (i Daci si distinguono per i capelli lunghi e le barbe) e con una ginocchiata (quasi uno sgambetto) lo obbligano a genuflettersi ai suoi piedi.

Tutto è molto preciso: i legionari sono contraddistinti dalla lorica segmentata (una corazza a strisce orizzontali), e siccome a loro spettavano anche compiti di genieri, li vediamo murare pietre o abbattere alberi con la lorica indosso, dettaglio poco

verosimile ma che serve a far capire chi sono; mentre è un giubbetto di cuoio quello che portano gli auxilia, dall'armamento più leggero, spesso raffigurati a cavallo. Poi ci sono i mercenari appartenenti a popolazioni assoggettate, a torso nudo, armati di clava, con fattezze che indicano la loro provenienza esotica, anche mori della Mauritania. Tutti i soldati scolpiti nei bassorilievi, migliaia e migliaia, sono stati catalogati con precisione perché la Colonna Traiana è stata studiata finora soprattutto come documento di storia militare.

Più incerta la classificazione degli alberi, rappresentati in forma semplificata e quasi ideogrammatica, ma raggruppabili in un ristretto numero di specie ben distinte: c'è un tipo d'albero a foglie ovali e un altro con fronde a ciuffo; poi querce, dalla foglia inconfondibile; credo di riconoscere anche un fico che sporge da un muro. Gli alberi sono l'elemento di paesaggio che più ricorre; e spesso li si vedono cadere sotto le scuri dei taglialegna romani: per fornire di travi le fortificazioni ma anche per far posto alle strade: l'avanzata romana s'apre la via nella foresta primigenia così come il racconto scolpito s'apre la via nel blocco di marmo.

Anche le battaglie sono ognuna diversa dall'altra, come nei grandi poemi epici. Lo scultore le fissa sinteticamente nel momento in cui se ne decidono le sorti, impaginandole secondo una sintassi visuale di netta evidenza e una grande eleganza e nobiltà formale: i caduti in basso come un fregio di corpi riversi sul bordo della striscia, il movimento delle schiere che si scontrano, con i vincitori in posizione dominante, più in su ancora l'Imperatore e, in cielo, un'apparizione divina. E come nei poemi epici, non manca mai un dettaglio macabro o truculento: ecco un romano che regge coi denti la testa mozzata d'un nemico dace, penzolante dai lunghi capelli; e altre teste mozzate vengono presentate a Traiano.

Si direbbe che ogni battaglia sia contraddistinta anche da un motivo di stilizzazione geometrica sempre diversa: per esempio qui vediamo i Romani tutti con l'avambraccio destro alzato ad angolo retto nella stessa direzione, come a scagliare un giavellotto; e subito sopra c'è Giove, volante nella vela del suo manto, che alza la destra nell'identico gesto brandendo certamente un fulmine dorato ora scomparso (i bassorilievi dovremmo immaginarceli colorati com'erano in origine), segno

indubbio che il favore degli dèi è dalla parte dei Romani.

La rotta dei Daci non è scomposta, ma mantiene pur nell'affanno una dignità dolente; fuori dalla mischia due soldati daci stanno trasportando un compagno ferito o morto; è uno dei luoghi più belli della Colonna Traiana e forse di tutta la scultura romana; un dettaglio che fu certo la fonte di molte Deposizioni cristiane. Poco più sopra, tra gli alberi d'un bosco, il re Decebalo contempla con tristezza la sconfitta dei suoi.

Nella scena seguente un romano con una torcia appicca l'incendio a una città dei Daci. E' Traiano in persona che gli dà l'ordine, lì in piedi dietro a lui. Dalle finestre escono lingue di fiamme (immagini dipinte di rosso) mentre i Daci si danno alla fuga.

Già stiamo per giudicare spietata la condotta di guerra romana, quando osservando meglio vediamo sporgere dalle mura della città dace dei pali con infitte delle teste mozzate. Ora siamo pronti a condannare i Daci crudeli e a giustificare la vendetta di Roma: il regista dei bassorilievi sapeva amministrare bene gli effetti emotivi delle immagini in vista della sua strategia celebrativa.

Poi Traiano riceve un'ambasceria dei nemici. Ma ora abbiamo imparato a distinguere tra i Daci quelli col pilles (berrettino tondo) che sono i nobili, e quelli che portano scoperte le lunghe chiome, cioè la gente comune. Ebbene, l'ambasceria è composta di teste chiomate; per questo Traiano non l'accetta (il gesto con tre dita è un segno di rifiuto); certo egli esige contatti a più alto livello (che non tarderanno a venire, dopo altre sconfitte dei Daci).

Apparizione insolita, in questa storia tutta maschile come tanti film di guerra, ecco una giovane donna dall'aria desolata su una nave che s'allontana da un porto. C'è folla che la saluta dal molo, e una donna protende un bambino verso la partente, certo un figlioletto da cui la madre è costretta a separarsi. C'è anche l'immane Traiano che assiste a questo addio. Le fonti storiche chiariscono il significato della scena: costei è la sorella del re Decebalo, che viene mandata a Roma come preda di guerra. L'Imperatore alza una mano a salutare la bella prigioniera, e con l'altra mano indica il bambino: per ricordarle che tiene il piccolo in ostaggio? o per prometterle che lo farà

educare romanamente per farne un re sottomesso all'Impero? Comunque sia, la scena ha un pathos misterioso, accentuato dal fatto che nella stessa sequenza, non si sa perché, abbiamo appena assistito a una razzia di bestiame, con figure d'agnelli uccisi.

(Figure femminili compaiono anche in una delle scene più crudeli della colonna: donne come in preda alla collera stanno torturando degli uomini nudi: romani, si direbbe, dato che hanno i capelli corti; ma il senso della scena resta oscuro).

Lo stacco tra le sequenze è marcato da un elemento verticale, per esempio un albero. Ma talora c'è anche un motivo che continua oltre quel limite, da un episodio all'altro, per esempio i flutti del mare su cui parte la principessa prigioniera diventano la corrente del fiume che nella scena seguente travolge i Daci dopo un loro vano assalto a una piazzaforte romana.

Insieme alla continuità orizzontale (o meglio obliqua, dato che si tratta d'una spirale che avvolge il fusto di marmo) si notano motivi che si collegano in senso verticale da una scena all'altra lungo l'altezza della colonna. Per esempio: con i Daci combattono i Roxolani, cavalieri dal corpo interamente ricoperto d'una armatura di squame di bronzo, coi cavalli anch'essi tutti squame; la loro vistosa presenza, come un annuncio dell'imagerie medievale, domina in una battaglia sul fiume; ma nella scena d'un'altra battaglia che capita immediatamente sopra a questa vediamo giacere morto un altro di questi esseri squamosi, allungato come una specie d'uomo-pesce o uomo-rettile. Più avanti, il movimento d'una battaglia è dato da uno schieramento di scudi ovali che fanno fronte in linea diagonale; nella porzione di colonna sovrastante vediamo ripetersi una serie di scudi dello stesso tipo ma questa volta disposti a striscia orizzontale, gettati al suolo dai nemici che si sono arresi in un'altra battaglia.

La spirale gira e segue insieme lo svolgersi della storia nel tempo e l'itinerario nello spazio, per cui il racconto non ritorna mai negli stessi luoghi: qua Traiano s'imbarca in un porto, là approda e si mette in marcia per inseguire il nemico, ecco una fortezza presa d'assalto con le «testuggini», e più in là entrare in scena le artiglierie da campo: carroballistae ossia catapulte montate su carri. Dappertutto si ricordano i morti e i feriti, da



ambo le parti, e le cure mediche, per cui l'esercito di Traiano andò famoso. E' evidente l'attenzione a non mettere in sottordine i contributi di nessun corpo dell'esercito romano: se si presenta un ferito legionario, gli si affianca un altro ferito appartenente agli auxilia.

Dopo la battaglia finale della prima campagna dacica, si vede Traiano ricevere la supplica dei vinti, uno dei quali gli abbraccia i ginocchi. Anche re Decebalo è tra i supplici, più discosto e dignitoso. Una Vittoria alata separa la fine del racconto della prima campagna dall'inizio della seconda, con Traiano che s'imbarca dal porto d'Ancona. Ma qui per ora terminano le impalcature e non ho potuto vedere come va a finire. Vi racconterò il seguito della storia non appena avrò potuto rendermene conto di persona.

Resta da dire del gran mistero di questo monumento: una colonna così alta tutta ricoperta di scene minuziosamente scolpite che non si possono vedere da terra. Va bene che nel I secolo a.c' qui intorno sorgevano alti edifici ora scomparsi, le cui terrazze s'affacciavano sulla colonna; ma la distanza da cui questi osservatori dovevano contemplarla non era tale da permettere una «lettura» di tutti i dettagli, e comunque era impossibile seguire la continuità del racconto lungo la spirale. (Con impalcature forse non molto dissimili da questa salirono a rilevare disegni e calchi gli archeologi inviati dai sovrani d'Europa: Francesco I, Luigi XIV, Napoleone III, la regina Vittoria. Più avventurosamente Ranuccio Bianchi Bandinelli ci si fece issare con una scala da pompieri. E' attraverso il risultato di queste esplorazioni condotte da un secolo all'altro, anche se incomplete e discontinue, che la Colonna Traiana è stata conosciuta finora).

Non è soltanto il destinatario di questo elaborato messaggio visivo a restare misterioso. Non si sa nulla neppure del sistema con cui furono issati uno sull'altro i 18 «rocchi» (o blocchi di marmo cilindrici e cavi all'interno, con una scala a chiocciola al centro) che compongono il fusto. E non si sa se i «rocchi» siano stati scolpiti a terra, uno per uno, o solo dopo esser stati montati.

Poi ci sono altri misteri: come mai le ceneri di Traiano e della moglie furono murate nella base della colonna, se una legge inderogabile dei Romani proibiva di seppellire i morti

nella cinta del «pomeroio». (Non erano le sue vere ceneri quelle raccolte in un'urna d'oro, ma era come se lo fossero: Traiano, morto a Selinunte e là bruciato, fu sostituito per il suo trionfo a Roma da un manichino di cera, che fu poi bruciato con gli onori dovuti a un imperatore destinato a ascendere in cielo).

Invece i grandi interessi che comportavano le conquiste romane del Mar Nero (la Dacia era ricca tra l'altro di miniere d'oro) spiegano esaurientemente la grandiosità del culto traiano (le feste delle celebrazioni durarono 180 giorni; il donativo che toccò a ogni cittadino fu il più alto che si ricordi) e il complesso di monumenti giganteschi attorno alla tomba e al tempio dell'Imperatore. Per noi è rimasta fino ad oggi questa epopea di pietra, una delle più ampie e perfette narrazioni figurate che si conoscano. [1981]

## La città scritta: epigrafi e graffiti

Quando pensiamo a una città romana dei tempi dell'Impero immaginiamo colonnati di templi, archi di trionfo, terme circhi teatri, monumenti equestri, busti ed erme, bassorilievi. Non ci viene in mente che in questa muta scenografia di pietra manca l'elemento che era il più caratterizzante, anche visualmente, della cultura latina: la scrittura. La città romana era innanzitutto una città scritta, ricoperta da uno strato di scrittura che s'estendeva sui frontoni, sulle lapidi, sulle insegne. «Scritte presenti dappertutto, dipinte, graffite, incise, sospese su tabelle lignee o tracciate su riquadrature bianche, ... ora pubblicitarie, ora politiche, ora funerarie, ora celebrative, ora pubbliche, ora privatissime, di appunto o di insulto, o di scherzoso ricordo, ... esposte ovunque, con qualche preferenza, è vero, per alcuni luoghi deputati, piazze, fori, edifici pubblici, necropoli, ma soltanto per le più solenni; non per le altre, indifferentemente sparse ovunque vi fosse l'ingresso d'una bottega, un quadrivio, un pezzo d'intonaco libero ad altezza d'uomo».

Invece nella città medievale la scrittura era scomparsa: sia perché l'alfabeto aveva cessato d'essere un mezzo di comunicazione alla portata comune, sia perché non c'erano più spazi che potessero ospitare scritte né che convogliassero su di esse gli sguardi: le vie erano strette e tortuose, le mura tutte sporgenze e bugnati e archivolti; il luogo dove si trasmettevano e custodivano i significati d'ogni discorso sul mondo era la chiesa, i cui messaggi erano orali o figurati, più che scritti.

Queste due visioni contrapposte ci vengono offerte da Armando Petrucci ad apertura d'un suo saggio: La scrittura fra ideologia e rappresentazione, che (in 114 pagine e 122 illustrazioni) rappresenta il primo profilo storico che sia mai stato tracciato dell'epigrafia italiana dal Medioevo a oggi, e non solo dell'epigrafia ma d'ogni manifestazione della visualità dello scrivere e quindi, in scorcio, di quella che oggi chiamiamo la grafica. Grafica e immagine è infatti il titolo del

nuovo volume della Storia dell'arte italiana di Einaudi (Parte terza, volume secondo, tomo I) di cui questo di Petrucci è uno dei saggi.

Nella città medievale i resti delle lapidi romane avevano continuato a parlare con la loro voce solenne che pochi ormai intendevano. E intanto la tradizione del tracciare lettere a regola d'arte si perpetuava nel chiuso delle celle dei monaci scrivani sulle pagine dei codici, secondo tecniche e moduli già tutti diversi.

Cosicché quando dopo il Mille le mura di cattedrali e palazzi sentono il bisogno di profferire parole, i modelli cui ricorrono per scandire il loro stentato latino saranno due, in alternativa o variamente combinati: le lettere capitali con l'ordine orizzontale e centrato delle vetuste epigrafi, e l'alfabeto dei libri, goticamente spinoso e ritorto, che riempiva fittamente i muri come fossero pagine.

Nulla sembra più statico e codificato delle maiuscole latine.

Eppure è proprio quando nel Quattrocento il modello romano torna a essere dominante che le avventure d'ogni lettera possono esser seguite nello sbizzarrirsi contenuto delle loro caute indisciplinate.

La Q è la lettera che si permette più capricci, dato che l'elemento che la caratterizza è la facoltà di scodinzolare a suo piacere: lettera-gatto che felinamente s'acciambella e muove la sua coda, ora allungandola sotto la lettera che segue, ora ritorcendola all'indietro, ora vibrandola in frustate fulminee, ora trascinandola pigramente e inarcandola in ondulazioni concave o convesse. Ma anche la A può permettersi le sue libertà, per esempio appoggiando tutto il suo peso sulla gamba sinistra, oppure (in varianti più eterodosse) piegando la sbarretta ad angolo, mentre la M può scegliere tra una posizione di riposo a gambe divaricate e una d'attenti irrigidendosi a gambe verticali e parallele. La G può terminare con un ricciolo tondeggiante o con un dente tagliente o con un gancio rincagnato, oppure chiudersi su se stessa come un alambicco. La X può sfuggire alla sua vocazione aritmetica e algebrica variando gli angoli d'incrocio o lasciando che un braccio si sgranchisca in movimenti ondulati. Quanto alla Y non si lascerà scappare l'occasione d'accentuare la sua esoticità atteggiandosi a palmizio dalle foglie ricurve. Qualche volta le

formule d'abbreviazione epigrafica suggeriscono l'invenzione di segni nuovi, come un Nt condensato in un unico ideogramma, lettera-ponte che non a caso compare nella lapide che celebra la costruzione d'un ponte dedicato a un pontefice (Ponte Sisto, 1475).

Inizialmente determinata dall'atto d'incidere con lo scalpello o di vergare con la penna, la forma dei caratteri alfabetici prese presto a rispondere alle esigenze della nuova arte tipografica che egemonizzò ogni tipo di scrittura. E i frontespizi a stampa insegnarono un nuovo senso delle proporzioni, dei rapporti tra spazi bianchi e caratteri, che si fece subito risentire nelle lapidi. La composizione a stampa non tardò a prodursi in impaginazioni bizzarre e spettacolari, come nell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna, libro stampato a Venezia ma concepito a Roma.

Quasi tutto avviene a Roma, al cospetto delle vestigia latine e in dialogo con esse, in questa storia della visualità grafica. Dopo Michelangelo, che vi ha un posto importante, a metà tra rinnovamento dell'ordine classico e innovazione, comincia a scatenarsi la rivoluzione barocca. Il piacere della finzione ha il sopravvento e non è più tanto la scrittura che conta quanto il supporto che la deforma e talora la nasconde tra drappaggi e risvolti: lapidi di bronzo o marmo nero o rosso a forma di cartiglio o di drappo o di sudario o di pelle di belva, superfici mosse o spiegazzate o lacerate sui bordi, dove lettere metalliche o dorate ondeggiano o spariscono tra le pieghe. Come la pietra finge d'esser pagina, così nei frontespizi dei libri la pagina finge d'essere lapide. Arriviamo al Piranesi, al Settecento visionario ed eclettico che costeggia e controbilancia il Settecento neoclassico e puristico di Bodoni e di Canova.

Giunto all'epoca moderna, Petrucci si stacca dalla linea del gusto grafico dominante che va perdendo interesse artistico, per cercare di catalogare le «rotture della norma». In quest'ottica egli riprende la sua storia daccapo esplorando cartigli nei primitivi senesi, stampe astrologiche, insegne di corporazioni, ex-voto. La fantasia della grafica popolare è una vegetazione spontanea che verrà raccolta e coltivata dalle avanguardie, a cominciare da William Morris che proclama la rivoluzione antibodoniana.

In un rapido scorcio s'arriva all'Italia degli Anni Trenta, dove la modernità del carattere più semplice e austero, il «bastone», viene assunta come scrittura ufficiale del regime fascista, che traduce in chiave di perentorietà classicista la lezione di funzionalità del Bauhaus. A questo quadro viene contrapposta per quel che riguarda gli ultimi anni non tanto una grafica di sinistra (nel cui ambito Petrucci dà risalto alla «parte perdente» e traccia un bel ritratto di Albe Steiner) quanto l'esplosione selvaggia delle scritte murali contestatarie (impropriamente dette «graffiti»).

Giusto è quindi che il saggio si chiuda su questa invasione scrittoria «dal basso», caratterizzata da una volontà «antiestetica», che è l'aspetto più vistoso dell'ormai più che dodecennale presa di parola da parte dei giovani e degli esclusi, partendo naturalmente dalle famose scritte del maggio parigino e dal fenomeno delle «firme» sulla metropolitana di New York (che ha caratteristiche particolari e più riconducibili a una intenzionalità artistica).

I «palinsesti» che queste scritte «selvagge» formano sovrapponendosi a precedenti iscrizioni «ufficiali» d'ogni tipo prese come semplice superficie di supporto o aggrovigliandosi tra loro per i successivi interventi di militanti d'opposti gruppi, diventano qui precocemente oggetto di studio con metodo quasi paleografico. Ma l'oggettività tecnica dello studioso non vela l'atteggiamento simpatetico che Petrucci dimostra per questa giungla grafica in cui egli riconosce una «volontà d'affermazione della scrittura come elemento significante e come prodotto creativo nello spazio urbano».

Il che non gli impedisce di registrare anche la degradazione di queste spinte, testimoniata dalle scritte prive d'ogni spirito se non d'una informe e stracca arroganza che occupano oggi così frequentemente le superfici murali delle città italiane. Il profilo storico si chiude significativamente sulla visione desolata del Foro Italico in cui le scritte della retorica epigrafica fascista si mescolano al violento urlo grafico dei fanatici delle squadre di calcio.

Giunto a questo punto, l'obiezione che mi tenevo nel gozzo fin dal principio, ora che ho adempiuto al mio compito d'informazione riassumendo il contenuto del saggio in tutta la sua ricchezza e finezza, è tempo che la tiri fuori. Dalla prima

pagina in cui evoca la città romana tutta ricoperta di scrittura tanto ufficiale che privata, alle ultime in cui celebra la guerriglia sessantottesca dei graffiti, Petrucci insegue un ideale di «città scritta», di luogo saturo di messaggi articolati in segni alfabetici, che vive e comunica attraverso il depositarsi di parole esposte agli sguardi.

Ora è proprio quest'ideale che io non condivido. La parola sui muri è una parola imposta dalla volontà di qualcuno, si situi egli in alto o in basso, imposta allo sguardo di tutti gli altri che non possono fare a meno di vederla o recepirla. La città è sempre trasmissione di messaggi, è sempre discorso, ma altro è se questo discorso devi interpretarlo tu, tradurlo tu in pensieri e in parole, altro se queste parole ti sono imposte senza via di scampo. Sia essa epigrafe di celebrazione dell'autorità o insulto dissacratorio, si tratta sempre di parole che ti piombano addosso in un momento che tu non hai scelto: e questa è aggressione, è arbitrio, è violenza.

(Lo stesso vale per la scritta pubblicitaria, certamente; ma lì il messaggio è meno intimidatorio e condizionante, - ai «persuasori occulti» ho sempre creduto poco - ci trova più difesi, ed è comunque neutralizzato dai mille messaggi concorrenti ed equipollenti).

La parola scritta non è imposizione quando ti arriva attraverso un libro o un giornale perché per essere ricevuta presuppone un previo atto di disponibilità da parte tua, un consenso all'ascolto espresso nell'acquistare o soltanto nell'aprire quel libro o quel giornale. Ma se t'arriva da un muro senza possibilità d'evitarla è una sopraffazione in ogni caso.

E' prevedibile che chi oggi sente il bisogno d'affermare le sue ragioni conculcate scrivendole sui muri con la bombola spray, il giorno in cui avrà il potere continuerà ad aver bisogno dei muri per giustificarlo, in epigrafi marmoree o bronzee o - secondo le usanze del momento - in smisurati striscioni propagandistici o altri strumenti dell'imbottimento dei crani.

Questo mio discorso non vale per le scritte di protesta sotto i regimi d'oppressione, perché lì è l'assenza della parola libera l'elemento dominante anche nell'aspetto visivo della città, e lo scrivente clandestino colma questo silenzio a tutto suo rischio, e anche il leggerlo è in qualche misura un rischio, e impone una scelta morale. E così pure farei delle eccezioni

alla mia questione di principio per i casi in cui la scritta è spiritosa, come spesso ci è accaduto di leggerne in questi anni, a Parigi come da noi, o quando è tale da muovere una riflessione illuminante o una suggestione poetica, o rappresenta qualcosa di originale come forma grafica: perché il recepirne il valore, di pensiero o umoristico o poetico o estetico-visivo, implica un'operazione non passiva, una interpretazione o decrittazione, insomma una collaborazione del ricevente che se ne appropria attraverso un sia pur istantaneo lavoro mentale. Ma dove la scritta è una nuda affermazione o negazione che richiede dal leggente soltanto un atto di consenso o di rifiuto, l'impatto della coercizione a leggere è più forte delle potenzialità messe in moto dall'operazione con cui ogni volta riusciamo a ristabilire la nostra libertà interiore di fronte all'aggressione verbale. Tutto si perde nel frastuono del bombardamento neuro-ideologico a cui sono sottoposti i nostri cervelli da mattina a sera.

Né mi sentirei di prendere a modello le città dell'Impero romano, in cui tutti i messaggi epigrafici e architettonici ufficiali erano di imposizione dell'autorità imperiale e della religione statale. Se oggi l'epigrafia romana ci attrae è perché i suoi messaggi richiedono da parte nostra una decifrazione che è in qualche misura un dialogo, una partecipazione libera: la loro forza intimidatoria è estinta.

Allo stesso modo, piena di fascino ci appare la funzione della scrittura araba nell'architettura e in tutto il mondo visuale dell'Islam: avvertiamo la presenza della parola scritta che avvolge gli ambienti in un'atmosfera di calma pensosa, ma ci salviamo dal potere d'ingiunzione della parola perché non la leggiamo, o se sappiamo leggerla perché essa ci appare lontana, sigillata nelle sue formule. (Lo stesso si dica per i calligrammi dell'Estremo Oriente). E' la presenza della scrittura, le potenzialità del suo uso vario e continuo che la città deve trasmettere, non la prevaricazione delle sue manifestazioni effettuali: forse questo è il punto in cui la tesi di Petrucci e le mie argomentazioni si congiungono: la città ideale è quella su cui aleggia un pulviscolo di scrittura che non si sedimenta né si calcifica.

Ma i poveri muri delle città italiane non sono diventati anch'essi ormai che una stratificazione d'arabeschi e



ideogrammi e geroglifici sovrapposti, tali da non trasmettere altro messaggio che l'insoddisfazione d'ogni parola e il rimpianto per le energie che si sprecano? Anche su di essi forse la scrittura ritrova il posto che è insostituibilmente suo, quando rinuncia a farsi strumento d'arroganza e di sopraffazione: un brusio cui occorre tendere l'orecchio con attenzione e pazienza fino a poter distinguere il suono raro e sommerso d'una parola che almeno per un momento è vera.

[1980]

## La città pensata: la misura degli spazi

Attorno al Mille l'Europa conosce uno sviluppo urbano come non l'aveva avuto dall'antichità. La città medievale che ha preso forma nei quattro secoli precedenti presenta profonde differenze da quella antica, di cui molto spesso ha ereditato il sito, il nome e anche le pietre: sono scomparse le strutture legate alla vita sociale del passato (templi, foro, terme, teatri, circo, stadio); anche l'ordine geometrico basato sui due grandi assi perpendicolari non è più riconoscibile, sommerso da dedali di strade strette e tortuose; le chiese, principali punti di riferimento della città cristiana, sono distribuite irregolarmente, in luoghi che hanno un rapporto con la vita dei santi, i miracoli, i martirii, le reliquie.

E' la rete delle chiese a dar forma alla città, - e non viceversa -con la gerarchia che si stabilisce tra loro: la cattedrale, la sede vescovile, sarà il centro sia religioso che sociale; ma la città ha tanti centri quante parrocchie, più i conventi dei vari ordini; i percorsi delle processioni determineranno l'importanza delle varie arterie.

Quella medievale è la città dei vivi e dei morti: i cadaveri non sono più considerati impuri ed espulsi fuori dalla cerchia delle mura; la familiarità coi morti, la comunanza con la necropoli sono una delle grandi trasformazioni della civiltà cittadina.

Le linee rette che il piano orizzontale ha perduto sono recuperate dalla nuova dimensione verticale: si profila la città dei campanili (a partire dal secolo VII) in cui i rintocchi dall'alto scandiscono le ore e confermano alla Chiesa «il dominio sul tempo e sullo spazio» e poi la città delle torri che sorgono accanto al palazzo comunale e alle dimore dei signori, appena s'afferma (dal XIII secolo in poi) un potere civile accanto a quello religioso.

E' la funzione della città che è cambiata: non più militare e amministrativa come ai tempi dell'Impero romano, ma di produzione e scambi e consumi. Il mercato diventa il nuovo

centro propulsore, e il potere urbano è sempre più in mano alla classe tipica della città: i borghesi.

Tra le città europee dell'epoca, quelle italiane si caratterizzano per una più massiccia presenza delle antichità romane; per i segni del predominio degli imperatori germanici o della resistenza alle loro calate (cittadella, rocca); per la presenza d'una aristocrazia urbana non più arroccata nei suoi castelli; per il gravitare su ogni città d'un contado a essa soggetto; per l'autonomia delle città-stato.

Sto riassumendo un saggio di Jacques Le Goff su L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secc' V-XV) che rintraccia, soprattutto sulla scorta dei testi d'un genere letterario proprio di quei secoli, le *laudes civitatum* (la più famosa è quella milanese di Bonvesin de la Riva), i modelli reali o fantastici in rapporto ai quali le città italiane venivano viste e pensate dai loro abitanti, per esempio, confronti con Gerusalemme - terrestre o celeste - o con Roma. (Il saggio apre il V volume degli *Annali della Storia d'Italia* Einaudi, intitolato *Il paesaggio*, a cura di Cesare De Seta).

Un passo di Leopardi potrebbe essere preso a emblema del rapporto tra luoghi reali e modo di pensarli e sentirli. (E' citato da Sergio

Romagnoli in un altro bel saggio del volume, sul paesaggio nella letteratura italiana da Parini a Gadda). Nei primi giorni del suo soggiorno a Roma (dicembre 1822), Leopardi scrive alla sorella Paolina che ciò che l'ha più colpito è la sproporzione tra la misura umana e le dimensioni di spazi e edifici, che andrebbero bene «se gli uomini di qui fossero alti cinque braccia e larghi due». Ad angosciarlo non è soltanto il vuoto di Piazza San Pietro, che la popolazione di Roma non basta a riempire, o la mole del Cupolone che all'avvistarlo arrivando gli pare grande come le cime degli Appennini: è il fatto che «tutta la grandezza di Roma non serve ad altro che a moltiplicare le distanze, e il numero de' gradini che bisogna salire per trovare chiunque vogliate... Non voglio già dire che Roma mi paia disabitata; ma dico che se gli uomini avessero bisogno d'abitare così al largo, come s'abita in questi palazzi, e come si cammina in queste strade, piazze, chiese, non basterebbe il globo a contenere il genere umano».

Una sensazione che differisce nettamente non solo dalla

nostra esperienza d'un'epoca di sovrappopolazione ma da quella che delle capitali europee affollate e tumultuose avevano avuto Fielding e Restif de la Bretonne, e avranno di lì a poco Balzac, Dickens, Baudelaire. La visione agorafobica di Leopardi ci immette in una dimensione di paesaggi urbani dominati dal vuoto che può ben dirsi una costante mentale italiana e che collega le «città ideali» rinascimentali a quelle metafisiche di De Chirico.

Per evocare questa sensazione, Leopardi invita Paolina a pensare una scacchiera grande come la piazza di Recanati su cui si muovano dei pezzi di scacchi di grandezza normale. Dalla prima evocazione d'una città di giganti a quella d'una città di nani: l'immaginazione leopardiana oscilla tra Brobdignag e Lilliput, osserva Sergio Romagnoli.

Pochi giorni dopo, scrivendo al fratello Carlo, Giacomo fissa il suo criterio della «sfera di rapporti» tra gli uomini e tra uomini e cose, quali si possono concretare negli ambienti piccoli, nelle piccole città, mentre si perdono nelle grandi. Tocchiamo qui un nucleo decisivo della poesia di Leopardi: il rapporto tra uno spazio ristretto rassicurante e il fuori smisurato e disumano. Da una parte la casa, la finestra, i noti rumori serali di Recanati, le vie dorate e gli orti; dall'altra la Natura immensa e indifferente quale appare all'Islandese; da una parte la siepe, dall'altra l'infinito. Contrapposizione in cui repulsione e fascino possono scambiarsi le parti: il natio borgo, modello di misura umana, è anche insopportabile; e il naufragare nel mare del vuoto sconfinato può essere dolce. Per quel che riguarda il tema del paesaggio italiano, Sergio Romagnoli contrappone ai temi leopardiani l'idealizzazione della piccola città nel romanticismo tedesco.

Alla ricerca d'una «Italia reale» identificata nell'Italia minore s'era mosso non molti anni prima un eccentrico tedesco, Johann Gottfried Seume, che disdegnando diligenze e carrozze e gli itinerari monumentali, si spostava solo a piedi (faceva trenta chilometri al giorno). Con Seume che ne capovolge le regole, si chiude la tradizione aristocratica e umanistica del «Grand Tour» in Italia, dice Cesare De Seta, che a questa esperienza così importante nella storia della cultura europea dedica un ampio studio.

L'itinerario tra città italiane che il colto e ricco straniero

(francese, inglese, tedesco) era tenuto a compiere, varia più volte tra la fine del Cinquecento e la fine del Settecento: ci sono tappe che compaiono e scompaiono, altre che cambiano d'importanza. Sulla base dei diari di viaggio, De Seta confronta e interpreta queste variazioni di prospettiva. Finché, dopo le guerre napoleoniche, l'epoca del «Grand Tour» finisce e comincia quella del turismo, in un'Europa in cui le distanze tra le nazioni si raccorciano sempre di più.

Tra i saggi del volume, che illustrano l'idea dell'Italia in quanto immagine, altri due sono su temi adatti a suscitare le nostre ironie.

Uno è sulle guide, Baedeker e Touring (Leonardo Di Mauro); l'altro è sugli «stereotipi» delle varie città, «luoghi comuni» figurativi, vedute canoniche delle cartoline illustrate (Maria Antonietta Fusco).

Ma con sollievo vedo che le guide del Tour-ing - che sono una delle mie passioni segrete e che considero tra le cose ben fatte che l'Italia unita ha saputo fare - sono trattate col rispetto e la pietas che meritano, anche nei loro punti deboli, lacune e poncifs.

Quanto agli stereotipi, tipo il pino in primo piano e il Vesuvio sul fondo, i nostri sarcasmi sono inevitabili. Ma forse non bisogna vedervi solamente un prodotto della «cultura di massa»: un paese comincia a essere presente nella memoria quando a ogni nome si collega un'immagine, che come tale non vuol dire nient'altro che quel nome, con quel tanto d'arbitrario e quel tanto di motivato o motivabile che ogni nome porta con sé. Le Torri Pendenti e le Moli Antonelliane non sono altro che sigle iconiche sintetiche, stemmi o allegorie. L'importante è che servano a distinguere e non a confondere e appiattare, come il gondoliere che canta «O sole mio» in un film di Lubitsch. Per quanto anche quell'innesto incongruo di due stereotipi una sua pertinenza semantica per significare l'Italia turistica ce l'abbia indubbiamente, e corrisponda per di più anche alla realtà del consumo turistico-canoro-gondolistico quale è praticato quotidianamente tuttora. [1982]

## La redenzione degli oggetti

Uno dei fili conduttori dell'Antologia personale che Mario Praz ha costruito mettendo insieme saggi e capitoli della sua opera nell'arco di cinquantacinque e più anni (Voce dietro la scena, Adelphi) è l'autobiografia di questo studioso dall'inesauribile voracità nel conoscere e nel comparare, di questo schedatore universale delle opere massime e minori e minime in cui la mano umana ha espresso il colore palese dell'epoca e le pulsioni nascoste dell'anima, di questo esploratore delle sorgenti più remote da cui le correnti del gusto si diramano a irrigare l'intera distesa della cultura d'Occidente. Così come nella sua opera di storico del gusto Praz non procede secondo un disegno lineare ma per giustapposizione di materiali in cui ogni elemento rimanda ad altre serie d'elementi, così l'autobiografia non potrà essere per lui un racconto ordinato in una successione cronologica d'avvenimenti ma un'accumulazione di motivi e d'occasioni e di sollecitazioni, o per meglio dire il catalogo delle ragioni che hanno dato sostegno e forma alla sua vita.

Ecco dunque la vocazione dell'anglista qui colta alle sue origini, nella frequentazione d'eccentrici inglesi che una volta soggiornavano in Italia e soprattutto in Toscana (come Vernon Lee, scrittrice e discepola di Ruskin, e William Morris, curioso personaggio in cui s'univano l'estetismo preraffaellita e l'umanitarismo tolstoiano), nella perlustrazione di Londra alla ricerca dei luoghi descritti da Charles Lamb, i cui saggi egli aveva tradotto proprio allora (era stato Papini a commissionargli questo primo lavoro per la sua famosa collana «Cultura dell'anima», 1924), negli anni d'insegnamento a Liverpool con l'impazienza di spremere dalla dullness della moderna città industriale ogni goccia del fascino dell'antica civiltà che sola lo attrae.

Così vediamo la ricognizione delle origini del decadentismo (o meglio del nodo romanticismo-decadentismo) che sarà il tema del suo primo e più famoso libro *La carne, la morte e il*

diavolo (1930) prendere le mosse dalla ricerca dei precedenti e delle fonti di D'Annunzio, nonché da un viaggio in Spagna e da riflessioni sulla corrida nella letteratura. Mentre l'attenzione al manierismo, che con questa zona confina, è dalla predilezione per il Tasso che trae origine (il Tasso che in un saggio vediamo inaspettatamente affiancato a Diderot: uno dei piaceri che la lettura di Praz sempre riserva sta negli accostamenti imprevisti, nei corto-circuiti delle analogie tematiche e stilistiche). Poi le passioni del collezionista: il mobilio Impero, di cui sono registrati i primi acquisti con i magri risparmi di quand'era studente; i quadri d'interno che anche quando di pittura non eccelsa hanno tanto da dire come storia del costume e come romanzo; e le cere in cui la suggestione del vivente e quella dell'apparizione spettrale si danno insieme al massimo grado.

E' in questo rapporto con gli oggetti un altro nucleo - il più essenziale, io credo - dell'Antologia personale di Praz (così come di altri libri suoi tra i più tipici, dal Gusto neoclassico alla Casa della vita). Anzi è in questo rapporto che si precisa quella che possiamo chiamare la filosofia di Praz. Due saggi di questo volume soprattutto la illuminano, Dello stile Impero e Un interno. Entrambi sono scritti per difendere il mobilio stile Impero dall'accusa d'essere lugubre e sinistro; accusa documentata da un gran numero di testimonianze letterarie che Praz, soffrendone, rintraccia, e un po' si compiace d'accentuare gli effetti che possan dare ragione a loro, agli avversari, un po' avanza le proprie ragioni ma come chi già sa che non saranno comprese, che resteranno un segreto difficile da comunicare: il segreto di chi è riuscito a trovare nel «puro ripetersi di certi motivi decorativi... un'atmosfera quasi magica... che si configura come solenne calma». «Sfingi, chimere ed altre favolose creature non trovavano la loro ragion d'essere in una quintessenza della natura, in una natura rivissuta nell'immaginazione umana, e ricombinata secondo una logica di sogno...?»

In Un interno si racconta d'una visita di Emilio Cecchi, quando Praz abitava ancora in via Giulia, nello spazioso ma oscuro appartamento di Palazzo Ricci. «Tra divertito e premuroso», Cecchi chiede a Praz come faccia a vivere tra suppellettili così conturbanti. E Praz a sua volta si diverte a

descrivere stanza per stanza la casa caricandola di penombre fantomatiche e tetre; per poi rivisitarla in piena luce ed esaltarla in tutti i suoi colori, a dimostrare che «l'anima del neoclassicismo è nobile e serena e -dican quel che vogliono i detrattori - profondamente gaia».

Ma il punto che volevo sottolineare è un altro: Praz si rende conto che non tanto al gusto quanto al possesso dell'arredamento va l'obiezione di Cecchi, «a cui la bellezza dispendiosa ripugna..., che ama, a decorazione della sua casa, oggetti in cui a un massimo d'espressione si unisce un minimo d'intrinseco valore... Cose il cui possesso non dà nessun vanto, aiuti alla devozione e nulla più, ma la devozione - e questo punto egli ribadirebbe - deve essere tutta spirituale, disinteressata, non contaminata dal crudo amor del possesso...

»

Qui è il punto controverso che vede fronte a fronte come in un'operetta morale o dialogo filosofico l'asceta e il collezionista.

Da una parte: «Questa del possesso era l'eresia: per bocca di Cecchi io sentirei ripetere la condanna di Tagore contro il foolish pride in furniture»; dall'altra: «Questo ascetismo, come ho già detto, m'è alieno. Non esiterei a rinnovare all'amico la mia sfacciata confessione di materialista, per cui la presenza sensibile delle cose ha grande importanza».

La disputa s'era accesa a più riprese già nei saggi precedenti dell'Antologia tanto che quasi potrebbe dirsene il leit-motiv; e il ruolo di sostenitore dell'ascetismo era stato sostenuto volta a volta da Vernon Lee (nel primo saggio del volume), apostola dell'estetismo e della rinuncia al possesso, o da Rabindranath Tagore (nel saggio Dello stile Impero). Il poeta indiano, in una conferenza a Firenze, «additava tra i deplorabili vizi occidentali the foolish pride in furniture, la vanagloria dei possessori di bel mobilio. Sembra infatti assurdo che uno debba menare orgoglio d'un leggiadro tavolino o d'una sedia di stile o d'una coppia di candelabri: a che pro ammobiliarsi una house beautiful, quando lo spirito, al dire dei filosofi e dei poeti, può spaziare sovrano anche tra povere mura? La botte di Diogene dovrebbe bastare a proteggere d'un guscio questi vermi umani nati a formare l'angelica farfalla».

Ed ecco che Praz s'affretta a innestare la marcia del



ragionamento contrario: «Ma subito mi sorge un dubbio. Perché tal è la natura di queste care cose terrene fra cui viviamo che una non se ne può negare senza negare insieme tutte le altre. Che io metta l'anima in un tavolino o in una sedia che conquista il mio occhio, è peccato di poco più grave del metterla in un paesaggio...» Eppure la contemplazione dei paesaggi naturali passa per esser quanto v'è di più spirituale: perché allora non quella dei mobili, che «obbediscono a una legge d'economia che è quella stessa del paesaggio»? Sono pagine degli Anni Trenta e non è un caso che un'eco delle teorizzazioni del Bauhaus sia riconoscibile anche in un autore così lontano, tutto volto alle forme del passato: i mobili «son forme artificiali, ma non arbitrarie; hanno una regola di necessità che è la medesima che governa monti e pianure; e la loro bellezza è in proporzione alla conformità a quella regola».

Col tono pacato di chi vuol esaminare la questione da tutti i lati, ma pur sempre con una vena di sarcasmo sotto cui traspare la tenacia della passione, Praz afferma quello che egli chiama il suo «materialismo», cioè il rifiuto d'ogni spiritualismo ascetico («la verità è che io ho un debole per i bei mobili, e nessun debole per Rabindranath Tagore») ma anche rifiuto d'ogni riduzione dell'umano alla nuda natura d'ente biologico o vitalistico o esistenziale o psicologico o quantitativamente economico.

L'umano è la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia essa capolavoro illustre o prodotto anonimo d'un'epoca. E' la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive. E ancora: ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose.

Qui la filosofia che ho cercato d'estrapolare slitta dall'universale al particolare, anzi al privato, perché qui scatta la logica del collezionismo che ridà unità e senso d'insieme omogeneo alla dispersione delle cose. E scatta il meccanismo del possesso (o almeno del desiderio di possesso), sempre latente nel rapporto uomo-oggetto, rapporto che però non s'esaurisce in esso perché il suo fine è l'identificazione, il

riconoscersi nell'oggetto. E a conseguire questo fine il possesso evidentemente aiuta perché permette l'osservazione prolungata, la contemplazione, la convivenza, la simbiosi. (Ma Praz che degli oggetti amati insegue la traccia anche nei libri, nell'incorporeità dei testi scritti, che si fa collezionista di citazioni, d'allusioni, di riferimenti è la prova di quanto d'immateriale nutra la concretezza della sua passione).

L'identificazione uomo-oggetto opera nei due sensi, perché l'oggetto non vi ha una parte passiva. Il collezionista «a forza di pratica riesce a guardare un negozio d'antichità dall'altra parte della strada, e notare i pezzi autentici che lo chiamano ad alta voce tra mezzo il ciarpame e le imitazioni. Che soddisfazione redimere un buon oggetto in tutta la sua purezza dalla contaminazione d'una compagnia bassa e degradante! Spesso ho sentito che se quei mobili potessero parlare, uno potrebbe udirli riversare la loro gratitudine nelle nostre orecchie. La libreria spalancherebbe i suoi sportelli vetrati nell'impazienza di ricevere i degni volumi sugli scaffali, la poltrona vi stringerebbe nel suo abbraccio, la scrivania si stenderebbe per offrire fresca ispirazione alla vostra penna. Io son convinto, fantasie a parte, che i mobili si sentono meglio fisicamente, e stavo quasi per dire spiritualmente, quando son collocati nel proprio ambiente».

Passo questo (nel saggio *Vecchi collezionisti*) che appartiene di diritto all'antologia ideale del Praz scrittore, anzi narratore.

Altre due pagine gli affiancherei, due apparizioni simili nel pathos: Carlo V vecchio e malato nel convento dell'Estremadura che passeggia tra il ticchettio degli orologi della sua collezione, e Mazarino deposto e esiliato che gira di notte tra i quadri della sua pinacoteca, dicendo loro addio. Il rapporto amoroso con le cose ha questo fondo di melanconia: tanto per dare l'ultima battuta ai sostenitori dell'ascesi. [1981]

## La luce negli occhi

Ogni tanto mi metto a fare un elenco degli ultimi libri che ho letto e di quelli che mi riprometto di leggere (la mia vita funziona a base di elenchi: rendiconti di cose lasciate in sospeso, progetti che non vengono realizzati). Nei libri degli ultimi mesi m'accorgo che per una strana coincidenza c'è un tema ricorrente: i colori. Ho letto un poema persiano medievale, *Le sette principesse di Nezamì* ora tradotto in italiano, dove i sette colori corrispondono ognuno a un campo allegorico e morale a sé stante; poi il *Libro d'ombra* del giapponese Tanizaki in cui si parla delle «infinite gradazioni del buio»; naturalmente ho letto le *Osservazioni sui colori* di Wittgenstein (recentemente tradotte) per il quale i colori si possono definire solo sul piano del linguaggio; e questo libro m'ha spinto a rileggere la *Teoria dei colori* di Goethe, recentemente ristampata.

Ma prima di tutti questi libri ne avevo letto un altro di cui subito avevo avuto voglia di scrivere, ma che ho tenuto finora in attesa, come succede coi libri in cui le cose interessanti sono tante, troppe per stare in un articolo. Ed ecco che tutte le altre letture vengono a collegarsi a quel libro, il quale racconta per esempio che Newton, scopritore della rifrazione dello spettro, stabilì che i colori fondamentali sono sette, non perché ne vedesse veramente sette, ma perché il sette era il numero chiave dell'armonia del cosmo (le sette note musicali, etc') e per di più si fidava d'un assistente dotato d'un occhio tanto selettivo da riuscire a distinguere un colore a sé stante tra il blu e il violetto: l'indaco, bellissimo nome ma colore che non è mai esistito.

Insomma, non posso rimandare ancora; bisogna che vi parli di questo libro: Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea, Fisiologia e storia della visione* (Boringhieri). Si tratta d'una storia delle teorie con cui si è cercato di capire come funzionano gli occhi, cos'è in realtà la vista, qual è la natura della luce, a cominciare dai Greci, dagli Arabi e poi via via fino all'età moderna, nella

fisiologia, nei presupposti filosofici d'ogni teoria e nelle conseguenze che ne derivano per le arti, soprattutto per la pittura. L'autore, leggo nel retrocopertina, «si è specializzato negli aspetti biofisici della comunicazione negli animali, lavorando presso il Max Planck Institut di Tubinga e il California Institute of Technology, e attualmente è ricercatore presso l'Istituto di Cibernetica del Cnr a Camogli». Uno scienziato con tutte le carte in regola, dunque, ma che coltiva una scrittura elegante da saggista letterario e interessi di storia delle idee e di estetica concomitanti con quelli di storia della scienza e per la ricerca in atto.

C'è un territorio di frontiera tra teoria della visione e problematica delle arti figurative, che è quello in cui si situano i più noti libri di Gombrich; il libro di Pierantoni, specie negli ultimi capitoli, segue un corso parallelo a Gombrich e in discussione con lui. Io mi soffermerò invece sui primi tre capitoli che s'intitolano: I miti della visione; Lo spazio, dentro e fuori; La luce, dentro e fuori.

Pitagora e Euclide credevano che l'occhio emettesse un fascio di raggi che urtavano negli oggetti; come il cieco avanza protendendo il suo bastone, così l'occhio che vede si rende conto della realtà toccandola coi suoi raggi, che poi tornano dentro l'occhio e l'informano. Democrito credeva che dalle cose si staccassero immagini immateriali che entravano nella pupilla; per Lucrezio erano invece minutissimi frammenti di materia, che lui chiamava atomi (e noi fotoni). Per Platone c'erano raggi in partenza dall'occhio e raggi in partenza dal Sole; s'incontravano riflettendosi sugli oggetti e tornavano nell'occhio. Per Galeno c'era uno spirito visivo che aveva origine nel cervello e scorreva dentro l'occhio, catturava nella lente la luce e le immagini trasportate da essa, e le faceva risalire al cervello.

Eredi della scienza greca, gli Arabi partivano da Galeno, accettavano la mediazione dello spirito visivo ma respingevano nettamente l'idea dei raggi proiettati dagli occhi verso l'esterno: la visione ormai viene da fuori, non da dentro.

Anche nel Medio Evo cristiano la convinzione che l'occhio emetta luce entra in crisi. E' nella lente (situata, contro ogni esperienza, al centro dell'occhio, come la Terra al centro del cosmo) che avviene la fusione tra il Mondo e il Sé: così credeva

Dante. I diagrammi dell'anatomia dell'occhio perdono ogni connotazione biologica, diventano una geometria di cerchi concentrici come - dice Pierantoni - «un mondo tolemaico di sfere armillari».

All'epoca di Leon Battista Alberti i raggi che partivano dall'occhio sono diventati linee geometriche, astrazioni euclidee: la piramide prospettica. Ed ecco che Leonardo smonta questa costruzione astratta: la «virtù visiva» non è puntiforme come sarebbe se agisse al vertice della piramide di linee, ma è una proprietà dell'intero occhio.

Le meditazioni sull'ottica di Leonardo sono ora ispirate al suo modo geniale di aderire alla realtà fuor da ogni schema, ora allo sforzo di far collimare l'esperienza con la tradizione imparata sui libri. E' lui il primo a capire che il nervo ottico non può essere un canale cavo, come credevano l'antichità e il Medio Evo arabo e cristiano, ma qualcosa di multiplo e complesso, altrimenti le immagini finirebbero per sovrapporsi e confondersi. Intanto, nei suoi quadri, è la natura fisiologica, non concettuale della visione che egli cerca di cogliere.

«Per Leonardo la luce non è mai stata un raggio astratto moventesi nella mente e nell'occhio dell'uomo, ma un mare radiante che interagisce comunque e incessantemente con la materia. E la materia, gli oggetti, gli uomini, i paesi, non sono rappresentabili mediante le linee continue precise dei loro contorni ma solo evocati dallo svanire continuo delle superfici».

Intanto nella scienza ufficiale Vesalio pubblicava le sue tavole in cui l'anatomia diventa una scienza sperimentale basata sulla dissezione dei cadaveri. Non per l'occhio, però, il quale continua a essere disegnato secondo gli schemi tradizionali greco-arabi. Le ipotesi geniali di Leonardo restavano sepolte nei suoi scartafacci privati.

Nei pittori italiani del Rinascimento «la luce è così onnipresente da sembrare assente, e non appare provenire da nessun punto dell'universo»: è un mare in cui le figure sono immerse. Invece, al Nord l'idea della luce è completamente diversa: «I fiamminghi e gli olandesi imparano ad amare quelle materie in cui la luce si intrattiene, s'imprigiona in una rete di riflessi, da cui riemerge trasformata in arcobaleni. Smalti, cristalli, acciai, coralli, quarzi. Ne viene fuori tutta una scienza

che insegue e sorprende la luce nei momenti critici del suo viaggio attraverso la materia e nel chiuso segreto dell'occhio umano». Questo, pur con molte differenze tra pittore e pittore: «Van Eyck dipinge le cose come sa debbono essere e Vermeer come le percepisce. In Vermeer la luce è un fatto soggettivo, privato... Nelle mani miracolose di Van Eyck è la rivelazione assoluta di un mondo spirituale solo destinata all'occhio dell'anima ed emessa dall'occhio di Dio».

Dall'antichità e dal Medio Evo le metafore che fanno da modello al funzionamento dell'occhio sono cambiate molte volte: il bastone, la freccia, la lente, la piramide, poi (al tempo di Leonardo) la camera oscura, poi lo «specchio del mondo», la «finestra dell'anima». Quando nel 1619 Scheiner seziona la sclera, guarda «dentro» l'occhio, vede «come da una finestra» l'immagine nella retina «riflessa come in uno specchio», queste due metafore diventano decisive. I pittori prendono a dipingere una finestrella riflessa nella pupilla dei visi ritratti; anche la lepre di Dürer, nascosta tra l'erba, ha una finestra nella sua pupilla attenta.

Quanto allo specchio, Claude Lorraine dipingeva dando le spalle al paesaggio, che vedeva riflesso in uno specchietto convesso, traendone effetti di remota vaghezza. Nasce il pathos della distanza, fondamentale componente della nostra cultura.

L'immagine arriva sulla retina rovesciata. Come si raddrizza? Leonardo aveva ipotizzato una lente suppletiva nella camera oscura dell'occhio, secondo un sistema otticamente perfetto ma privo di fondamenti anatomici. E' Keplero che aggira l'ostacolo comprendendo che il raddrizzamento dell'immagine è un'operazione intellettuale e non fisiologica. Sono maturi i tempi perché l'ego cogitante e immateriale di Cartesio entri in campo. Ma Cartesio ha ancora bisogno d'un supporto anatomico e sceglierà la glandola pineale, sepolta in fondo al cervello, una fortezza ben difesa (l'immagine è di Pierantoni) che garantisce l'unità della visione e del soggetto.

Però, a proposito, per quale ragione mai dobbiamo avere due occhi, se la visione è una (e uno è il mondo)? La scoperta del chiasma (punto d'incontro dei due nervi ottici) e, a poco a poco, della sua funzione e funzionamento, coinvolge la filosofia.

Una domanda attraversa tutta la storia che abbiamo percorsa: dove si forma la visione? nell'occhio o nel cervello? E se è nel cervello, in quale delle sue zone? Quando ci si pongono queste domande viene naturale d'immaginare che l'uomo porti un homunculus nascosto dentro la sua testa, che scruta l'immagine in arrivo, piazzato prima dietro la lente, poi che contempla la retina, poi insediato nel cervello.

Bisogna fare uno sforzo per immaginarsi come l'uomo funziona evitando l'antropomorfismo.

La questione è in quale momento del processo la luce diventa immagine. Dice Berkeley: «Ciò che maggiormente contribuisce a far commettere un errore è che ciò a cui pensiamo è l'immagine che si forma sul fondo dell'occhio. Ci immaginiamo allora di star guardando il fondo dell'occhio d'un altro uomo. Oppure che qualche altro uomo stia guardando all'immagine che si è formata sul fondo del nostro occhio».

L'alternativa occhio-cervello continua fino a che il microscopio non dimostra che la retina e la corteccia visiva sono fatte allo stesso modo: s'apre così la strada che porterà a capire che la retina è una porzione periferica della corteccia cerebrale. Insomma il cervello comincia nell'occhio. (Quest'ultima frase la dico io e speriamo che sia giusto).

Il capitolo culminante del libro di Pierantoni è quello sulla scoperta di Camillo Golgi: non lo riassumo perché sciuperei gli effetti - sia poetici che drammatici - veramente notevoli.

S'arriva così alla retina come la conosciamo oggi (la descrizione è molto chiara ma non sarebbe stato di troppo un disegno che ci permetta di seguire graficamente tutti i rapporti «orizzontali» e «verticali») e il quadro complessivo della vista che ne viene fuori è tale da mandare all'aria tutti i successivi modelli che ci si era fatti.

In ogni modello Pierantoni ravvisa delle costanti «mitiche» e il filo conduttore del suo libro è appunto il disvelamento di questi «miti» di cui la nostra conoscenza si nutre, che impediscono di comprendere la realtà dei processi naturali anche quando già si dispone di tutti i dati necessari. L'ultimo di questi modelli mitici secondo Pierantoni è il calcolatore elettronico.

Quest'approccio «mitologico» alla storia della scienza e della cultura mi pare il più giusto e necessario: la mia sola

riserva va all'atteggiamento di «polemica contro i miti» che vi si annida. La conoscenza procede sempre attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere, e poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti. C'è sempre un momento in cui un mito che funziona veramente esplica la sua piena forza conoscitiva.

La cosa straordinaria è come a distanza di secoli una concezione scartata come mitica si ripresenta come feconda a un nuovo livello delle conoscenze, assumendo un nuovo significato in un nuovo contesto. Non sarebbe il caso di concludere che la mente umana -nella scienza come nella poesia, nella filosofia come nella politica e nel diritto - è solo a base di miti che funziona, e l'alternativa sta solo nell'adottare un codice mitico piuttosto che un altro? Una conoscenza fuori da qualsiasi codice non esiste: bisogna solo stare attenti a distinguere i miti che si degradano e che diventano ostacoli alla conoscenza o peggio ancora pericoli per la convivenza umana.

Usando «miticamente» l'immagine della struttura biofisica della retina, la mente umana mi appare come un tessuto di «mito-ricettori» che si trasmettono l'un l'altro le loro inibizioni ed eccitazioni, a somiglianza dei fotoricettori che condizionano la nostra vista e fanno sì che guardando le stelle le vediamo raggiate mentre «in realtà» dovrebbero apparirci puntiformi...  
[1982]



### **III. Resoconti del fantastico**

## Le avventure di tre orologiai e di tre automi

Molte volte l'impegno che gli uomini mettono in attività che sembrano assolutamente gratuite, senz'altro fine che il divertimento o la soddisfazione di risolvere un problema difficile, si rivela essenziale in un ambito che nessuno aveva previsto, con conseguenze che portano lontano. Questo è vero per poesia e arte, come è vero per la scienza e per la tecnologia. Il gioco è sempre stato il grande motore della cultura.

La costruzione degli automi nel Settecento precorre la rivoluzione industriale che metterà a frutto soluzioni meccaniche escogitate per quei complicati giocattoli. Certo va detto che la costruzione di automi non è stata soltanto un gioco, anche se come tale si presentava: era un'ossessione, un sogno demiurgico, una sfida filosofica nell'equiparazione dell'uomo alla macchina. La fortuna dell'automa come tema letterario, da Pu-skin a Poe a Villiers de l'Isle-Adam, conferma la forza di questa fascinazione, le sue componenti tanto iperrazionali quanto inconse.

Tutte riflessioni suscitate da un insolito volume iconografico pubblicato da F'M' Ricci sugli «Androidi» di Neuchâtel (Androidi, le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz, con testi di Roland Carrera e Dominique Loiseau, Franco Maria Ricci editore). Nel Settecento, Neuchâtel era la capitale dell'orologeria non solo come artigianato ma anche come scienza (i sei volumi degli *Essais sur l'horlogerie* di Ferdinand Berthoud). Recentemente il museo di Neuchâtel con un minuzioso lavoro di restauro meccanico ha riportato a nuova vita tre famosi automi, lo «scrivano», il «disegnatore» e la «musicista», costruiti più di duecent'anni fa da maestri di quella tradizione, i Jaquet-Droz padre e figlio e J'-F' Leschot.

Il volume di Ricci documenta dettagliatamente con le tavole a colori l'aspetto esteriore e il meccanismo interno dei tre «Androidi»; con le tavole in nero le loro prestazioni grafiche e gli spartiti delle musiche suonate al clavicembalo,

mentre i testi raccontano la storia dei costruttori e delle loro creature, le caratteristiche tecniche e le ultime operazioni di restauro. (Inoltre nel cofanetto è inserito anche un disco, col repertorio della «musicista» prima e dopo il restauro).

Come mai un libro così tecnico e fattuale trasmette un senso di turbamento? Certo nulla fanno questi tre «Androidi» per attenuare il loro aspetto di bambole o per nascondere la loro sostanza di ordigni. Forse bisognerebbe ripercorrere le pagine di Baudelaire sui giocattoli e quelle di Kleist sulle marionette per comprendere le ragioni di questa perdurante fascinazione. Qui poi il Settecento grazioso e galante dei pizzi sui polsini e sui colletti e il Settecento freddo e analitico delle tavole dell'Enciclopedia sono compresenti e sottolineati all'estremo; e il nome «Androidi» fonde queste suggestioni in un'evocazione di fantascienza avanti-lettera, come d'una specie vivente intermedia tra l'uomo e la macchina, o d'un popolo di possibili invasori, nei quali finiremmo per riconoscere i nostri doppi.

Lo «scrivano» o «scrittore» è quello che ha la faccia meno intelligente ma il meccanismo più complicato: il polso si muove in tre direzioni, la penna d'oca traccia le lettere coi pieni e i vuoti della regola calligrafica, s'intinge nel calamaio, cambia di riga come una macchina da scrivere, e un dispositivo la blocca quando mette il punto fermo. Un sistema di giochi di camme gli permette di tracciare le lettere dell'alfabeto, minuscole e maiuscole, e di comporre le frasi fissate nel programma.

Le performances del «disegnatore» sono apparentemente più d'effetto ma il meccanismo è molto meno complicato di quello dello «scrittore».

Il suo repertorio è di quattro disegni, fissati all'epoca della costruzione, tra i quali un cagnolino e il profilo di re Luigi XV.

Vuole l'aneddoto che in occasione d'un'esibizione davanti a Luigi XVI e a Maria Antonietta, l'operatore emozionato, dopo aver annunciato il ritratto del re da poco defunto, sbagliasse la manovra di messa in moto: sotto la matita dell'automa apparve il cagnolino, «il che diffuse un certo disagio».

Mentre il viso dei due virtuosi della grafica è quello di due bambolotti infantili, la suonatrice di clavicembalo è una bambola-donna con un'espressione e un mistero, per la quale si

possono immaginare invaghimenti perversi come quelli raccontati da Tommaso Landolfi o da Felisberto Hernandez. L'autore del commento spiega che essa è «l'unica bambola al mondo che respiri, partecipando così alla nostra vita, traendo in apparenza la fonte della propria esistenza dalla stessa aria da cui dipende anche la nostra» e si chiede se essa non dovesse «offrirsi attraverso la sua tenue musica a un innamorato smarrito in delizie irreali, o anche ravvivare a Pierre Jaquet-Droz il ricordo immortale della giovane sposa perduta per sempre... »

La storia di Pierre Jaquet-Droz (1722-1790) è una bella vita settecentesca con tutte le regole. Per dedicarsi all'orologeria, abbandona gli studi di teologia. La sua arte si perfeziona con frequenti soggiorni a Parigi (dove già dalla generazione precedente alcuni maestri neuchâtesesi s'erano stabiliti come orologiai di corte) e trova fondamento all'università di Basilea nella frequentazione di Johann Bernoulli e d'altri membri di quella celebre famiglia di matematici.

Dalle montagne del Giura la fama di Jaquet-Droz s'estende presto in Europa. Neuchâtel a quell'epoca, pur aderendo alla confederazione svizzera, era un principato soggetto al Re di Prussia, e le relazioni con le corti straniere erano più strette che altrove. Con un carro carico delle sue pendole Jaquet-Droz arriva fino a Madrid, e ottiene alla corte di Spagna la consacrazione della sua maestria.

Tornato in patria, fonda col figlio Henri-Louis (1752-1791) e il figlio adottivo Jean-Frédéric Leschot (1746-1824) un laboratorio a La-Chaux-des-Fonds. Egli è ormai a capo d'una ditta affermata, ed è allora, al colmo della sua fortuna, che decide di costruire gli «Androidi». Di chi sarà stato l'impulso decisivo? Dei Bernoulli? D'un dottore del luogo che le cronache descrivono come un po' inventore, un po' naturalista, un po' mago? Di Leschot il cui ritratto (mentre quelli dei Jaquet-Droz padre e figlio sono piuttosto inespressivi) rivela una faccia di gnomo sapiente?

Sta il fatto che dopo il 1773-74, data della costruzione dei tre automi, la vita dei tre orologiai cambia; essi vivono soprattutto in funzione delle loro creature, mostrandole a visitatori illustri e portandole in tournée per le capitali europee. Ma nello stesso tempo la loro ditta s'allarga; fondano

una succursale a Londra per esportare in Cina e in India preziosi orologi, carillons, uccelli canori e altre meraviglie meccaniche.

Comincia però a crearsi una certa confusione: quando si dice «i Droz», si parla dei tre orologiai o dei tre automi? I «tre Droz», ormai sono questi ultimi: così li vediamo designati in una stampa dell'epoca; le tre bambole meccaniche hanno assunto nomi e cognomi di membri della famiglia. Non conosco la data precisa della stampa: siamo prima o dopo la presa della Bastiglia? Si direbbe che gli automi, ribellatisi, abbiano rivendicato la loro autonomia e usurpato l'identità dei loro inventori.

Fu per questo che la grande impresa Jaquet-Droz entrò in crisi e fece rapidamente fallimento? Certo la Rivoluzione francese portò un duro colpo al mercato degli articoli di lusso e le guerre napoleoniche sconvolsero le esportazioni; ma la crisi pare sia stata precedente, una crisi di cui risentì tutta l'orologeria svizzera.

Fatto sta che gli «Androidi» nel 1789 non figurano più nell'inventario della società. Passano di mano in mano, sempre esibiti al pubblico come attrazione spettacolare. (Oppure sono loro che, dopo aver proclamato i «diritti dell'automa», si spostano liberamente per l'Europa?) Nelle loro tournées finiscono a Saragozza assediata dai napoleonici e vengono poi catturati e condotti in Francia nel bottino di guerra. Riprendono le peregrinazioni e le esibizioni internazionali, che durano tutto il secolo scorso.

Singolare prova di fedeltà: per tutto il secolo i cittadini di Neuchâtel non si sono mai dimenticati dell'esistenza di questi tre loro figli sperduti per il mondo; ogni tanto uscivano sui giornali locali appelli a rintracciarli e recuperarli. Cosa che avvenne nel 1905, mediante una pubblica sottoscrizione. (O furono loro, gli automi, a voler tornare in patria? Avevano intrapreso le loro peregrinazioni sulle orme dei grandi avventurieri del loro secolo, imperturbabili ottimisti come Cagliostro, Casanova, Candide. Ma all'alba del secolo s'erano accorti in tempo che il mondo stava per diventare impraticabile per chi era mosso da meccanismi vitali così semplici e trasparenti. Conveniva ricordarsi che erano cittadini svizzeri, prima che fosse troppo tardi). Nel programma dello

«scrivano» venne inserita questa frase che egli ancora traccia con la sua grafia settecentesca: «Non lasceremo mai più il nostro paese».

[1980]

## La geografia delle fate

Il primo attributo è la leggerezza. Piccoli di statura, con corpi «di natura analoga a quella d'una nube condensata» o «d'aria coagulata», insomma d'una materia così sottile e tenue che per nutrirsi basta loro un qualsiasi liquido che penetri per i loro pori come nelle spugne, oppure chicchi di grano che essi contendono alle cornacchie e ai topi. Vivono sottoterra, in monticelli traforati da cunicoli e fenditure, ma alle volte sono portati in alto, volando a mezz'aria. La loro apparenza e forse la loro stessa presenza è discontinua: solo chi è dotato di una seconda vista li può percepire, e sempre per brevi istanti perché appaiono e scompaiono. Le loro dimore sotterranee sono illuminate da lampade perpetue, che brillano senz'alcun combustibile; c'è chi dice che la loro stessa persona emanerebbe una luce verdastra. Hanno vite molto più lunghe di quelle umane, ma sono anch'essi mortali: a un certo momento, senz'ammalarsi né soffrire, si rarefanno e spariscono...

Il lavoro non è loro ignoto, se è vero che in prossimità delle loro dimore si sentono battere martelli e «cuocere pane». Le loro donne tessono e cuciono, chi dice «strane ragnatele», chi «arcobaleni impalpabili», chi vesti simili alle nostre. Ma anche nelle nostre cucine alle volte mentre noi dormiamo sono loro che servizievoli ci rigovernano i piatti e mettono tutto in ordine. I rapporti con gli esseri umani consistono in questi piccoli servizi ma anche in dispetti e furterelli, o in lanci di pietre anche grosse, che però non fanno male. Più grave il rapimento di bambini, o di balie (sono ghiotti di latte) che restano un certo tempo con loro sottoterra, mentre quassù la loro persona è sostituita da un doppio o parvenza larvale.

Hanno anche rapporti sessuali con gli umani, specialmente le loro femmine, ma più sul piano d'un gioco lascivo e labile, come nei sogni, senza passione né dramma. Non sono immuni da guerre e crudeltà, ma tutto resta tra loro e poco ne fanno sapere. Parlano le lingue umane dei posti in cui vivono, ma

«come in un fischio sottile». «Si direbbe abbiano molti libri di fiabe dilettevoli ma l'effetto di tali letture si manifesta soltanto con accessi d'allegria bizzarra». Hanno momenti di tripudio e d'irrequietezza, ma il loro umore più frequente è la melanconia, dovuta forse alla loro natura sospesa.

Questo è il «piccolo popolo» dei Siths, cui è dedicato un libro uscito da Adelphi (Robert Kirk, *Il regno segreto*, a cura di Mario M' Rossi, il cui saggio *Il cappellano delle fate* completa il volume).

Siths è il nome che si dava in Scozia a quelli che in Inghilterra sono detti fairies (il termine corrispondente in italiano non c'è, perché da noi «le fate» sono solo femmine, mentre fairy è tanto femminile quanto maschile) e nel mondo germanico «elfi» o con qualche differenza specifica «coboldi», o gobelins, e tutte le varietà di nani e gnomi (spesso connessi con le miniere e i tesori nascosti), ivi compresi gli hobbits di Tolkien.

Il mondo soprannaturale dei popoli celtici è brulicante e intricato e multiforme, difficile da mettere in ordine. O forse siamo noi che vediamo più ordinato il mondo mediterraneo di fauni e ninfe e driadi e amadriadi solo perché le lussureggianti mitologie locali sono state setacciate dalla sistematicità gerarchica e omologatrice della cultura greca e latina. Il potere di trasfigurazione poetica dell'immaginario nordico ci ha dato Titania e Oberon e Puck, così come il poema di Spenser. Ma anche attraverso la parola dei poeti il regno delle fate celtiche comunica la sua forza vergine di un mondo irriducibilmente «altro», che la letteratura non riesce a domare fino in fondo.

Pure nella Francia celtica (Bretagna e Normandia soprattutto) il «piccolo popolo» ha antiche radici; e in letteratura ha lasciato traccia nei racconti fantastici di Nodier e in un romanzo di Barbey d'Aurevilly, *L'ensorcelée*, dove l'affiorare d'apparizioni magico-telluriche nel mondo moderno è resa nel modo più inquietante. Ma è nei verdi prati dell'Irlanda e nelle brughiere della Scozia che quest'impalpabile genia ha raggiunto la massima densità di popolazione. Se non un censimento almeno una classificazione di specie e famiglie hanno tentato per la Scozia Walter Scott (in *Demonology and Witchcraft*) e per l'Irlanda W.B. Yeats (in *Irish Folktales*): due ingegni che portavano nel culto delle



tradizioni una mentalità sistematica.

Diverso è il caso di Robert Kirk che alla fine del Seicento si trovava a fare il parroco della chiesa presbiteriana in un villaggio ai confini degli Highlands, Aberfoyle, nella Scozia da poco sottomessa alla corona inglese, devastata dalle guerre civili e di religione, in una situazione di sgomento esistenziale di quelle popolazioni miserrime, di crisi d'identità culturale e religiosa.

Siamo in luoghi e tempi in cui la sopravvivenza delle antiche credenze era fortissima, la topografia stessa intrisa della presenza delle fate, la «seconda vista» un'esperienza comune, ma anche luoghi e tempi in cui anglicanesimo e presbiterianismo combattevano le loro battaglie con implicazioni tanto teologiche che politiche.

Il Seicento è il secolo dei processi alle streghe, degli inquisitori (tanto cattolici come protestanti) che nella varietà di forme del superstite soprannaturale precristiano non vedono altro che l'uniforme presenza di Satana, da estirpare col rogo. Il reverendo Kirk ha la forza d'una profonda innocenza interiore, che gli dà la certezza di saper riconoscere l'innocenza del prossimo. Sa che i suoi parrocchiani che credono alle fate e che le vedono non sono streghe o stregoni; è affezionato ai poveri paesani scozzesi, conosce le loro allucinazioni e la precarietà della loro esistenza; è affezionato alle fate, povero popolo anch'esso, forse lì lì per dissolversi, senza un ubi consistam né fisico né metafisico; certo anche lui crede alle fate, e probabilmente le vede, anche se si limita a riportare testimonianze altrui.

Col coraggio dell'innocenza, egli scrive un trattatello sul regno dei fairies, *The Secret Commonwealth*, per dire tutto quel che ne sa, che non è molto, e soprattutto per allontanare ogni sospetto di collusione diabolica dalle piccole fate sotterranee e da chi le vede.

(Qui al problema dell'esistenza delle fate si sovrappone quello della seconda vista, della telepatia, delle premonizioni, fenomeni non necessariamente - anzi, raramente - connessi alla mediazione d'esseri soprannaturali). Le citazioni dalle Sacre Scritture con cui Kirk suffraga il suo ragionamento sono approssimative e mai del tutto pertinenti, ma il suo proposito è chiaro. Egli vuol stabilire che il «piccolo popolo» non ha niente

a che fare col cristianesimo ma nemmeno col diavolo: il suo stato giuridico è quello d'Adamo prima della caduta, quindi non sarà salvato né dannato; un limbo neutrale e ingiudicabile avvolge i suoi peccati sempre lievi e quasi infantili e la sua melanconia.

Il volume pubblicato ora da Adelphi contiene il trattatello di Kirk, scoperto e tradotto da Mario Manlio Rossi, più un ampio saggio di quest'ultimo, che con erudizione e passione lo situa nella cultura del suo tempo e spiega esaurientemente come Kirk all'esistenza delle fate ci credesse davvero e come in ciò non vi fosse nulla di strano.

Tre sono dunque le ragioni d'interesse del libro: le fate in sé, la personalità del «cappellano delle fate» e la personalità del suo scopritore ed esegeta.

Mario Manlio Rossi (1895-1971), anglista italiano vissuto per molti anni a Edimburgo, è una figura di studioso appartata e sempre a contropelo. Poco so di lui, ma gli serbo gratitudine perché è attraverso un suo libro che in gioventù ho compreso la grandezza di Swift. Efficacemente qui Rossi sostiene che i processi per stregoneria non erano affatto un residuo medievale ma invece un tipico prodotto della cultura moderna. Il suo saggio è affascinante per la ricchezza del quadro di storia della cultura che evoca e documenta, ma si fa leggere anche per gli umori o malumori polemici che saltano fuori a ogni pagina, prova d'un temperamento scorbutico in cui si compongono l'acribia erudita e i partiti presi. I bersagli della sua polemica sono molti: l'intolleranza tanto presbiteriana quanto anglicana, la caccia alle streghe e le opinioni di tutti gli storici che se ne sono occupati, le fiabe infantili che censurano l'elemento sessuale sempre presente nelle narrazioni popolari; ma se la prende anche con l'empirismo, l'idealismo, l'occultismo, il folklore e soprattutto con la scienza che è la sua bestia nera. Salva (e qui non ho dubbi nel concordare con lui) la poesia, in cui «l'uomo in carne ed ossa e la fata hanno la stessa identica posizione gnoseologica, la stessa realtà».

Mentre leggevo continuava a ronzarmi in testa il nome del villaggio di Kirk: Aberfoyle. Perché mi suona familiare? Ma sì, è là che si svolge il romanzo di Jules Verne da me prediletto: Le Indie Nere, una storia tutta sotterranea, in una vecchia miniera di carbone abbandonata, dove si nascondono esseri

che paiono usciti dalle pagine del reverendo Kirk: una fanciulla-fata che non ha mai visto la luce del sole, un vegliardo che pare uno spettro, un uccellaccio degli abissi... Ecco il mondo visionario celtico che s'infiltra nell'apologia della scienza del positivista Verne, a dimostrare, in polemica con Mario Manlio Rossi, che la stessa linfa mitologica scorre e si mescola nell'inestricabile groviglio delle ideologie apparentemente contrapposte... A dimostrare che le fate conoscono, sottoterra o nel cielo, più strade ancora di quante non ne supponga qualsiasi nostra filosofia... [1980]

## L'arcipelago dei luoghi immaginari

A Frivola, isola del Pacifico, la vita è facile e frustrante: gli alberi sono elastici come di gomma e i loro rami s'inclinano per porgere frutti che si sciolgono in bocca come schiuma; gli abitanti allevano cavalli fragili e inutili, che s'accasciano sotto il peso più lieve; per arare i campi basta che le donne zuffolino perché nella polvere sottile s'aprano dei solchi, e per seminare gli uomini si limitano a spargere al vento le sementi; nelle foreste le belve hanno zanne e artigli morbidi e il loro ruggito è come un fruscio di seta; la moneta locale è l'agatina, poco pregiata nel mercato valutario.

Le Isole dei Diamanti hanno la proprietà d'inghiottire i viaggiatori imprevedenti, catturati dai diamanti carnivori. Per impadronirsi delle gemme, astuti mercanti le cospargono di pezzi sanguinosi di carne suina, che i diamanti cominciano subito a succhiare; verso sera scendono gli avvoltoi, artigiano la carne e la trasportano a volo ai loro nidi, con le gemme che rimangono attaccate. I mercanti s'arrampicano ai nidi, spaventano i rapaci, separano i diamanti dalla carne, e poi li vendono a gioiellieri ignari. Così accade che un anello divori un dito, o una collana un collo.

Capillaria, regione sottomarina, è abitata esclusivamente da donne autoriproduttive, dette Ohias, belle e maestose, alte due metri, di lineamenti angelici, corpi soffici, lunghe capigliature bionde a nuvola. La pelle delle Ohias è sericea, traslucida, come alabastro: in trasparenza lascia scorgere le ossa dello scheletro, i polmoni azzurri, il cuore rosa, il calmo pulsare delle vene. Gli uomini sono sconosciuti, o meglio sopravvivono come parassiti esterni, detti Bullpops, formati da un corpo cilindrico d'una quindicina di centimetri, testa calva e gibbosa, faccia umana, braccia e mani filiformi, ma gambe dotate di grossi alluci, pinne e anche ali. Gli inermi Bullpops nuotano verticalmente come cavallucci marini, e le Ohias se li mangiano, essendo ghiotte del loro midollo, cui attribuiscono anche doti in qualche modo stimolanti per la riproduzione.

Nell'isola di Odes le strade sono esseri viventi e si muovono liberamente di loro volontà. Per viaggiare attraverso l'isola i visitatori non hanno che da prender posto sulla strada, dopo essersi informati di dove sta andando, e lasciarsi trasportare. Le più famose strade del mondo vengono a Odes in vacanza turistica.

London-on-Thames, da non confondersi con la più famosa omonima, è una città scavata in cima a una roccia, abitata da una tribù di gorilla, il cui capo si crede la reincarnazione di Enrico VIII e ha cinque femmine chiamate Caterina d'Aragona, Anna Bolena e così via. La sesta moglie è una donna bianca, catturata dai gorilla, che resta in carica finché non viene sostituita da un'altra.

Nell'isola di Dioniso cresce una vigna in cui le viti sono donne dalla cintura in su; dalle loro dita pendono pampini e grappoli, la loro chioma è di viticci; guai se il viaggiatore si lascia abbracciare da queste creature: subito s'ubriaca, dimentica patria famiglia onore, mette radici e diventa vite anche lui.

Malacovia è una città-fortezza tutta in ferro, costruita alle foci del Danubio: è a forma d'uovo, tutta piena di Tartari ciclisti che pedalando fanno scendere e salire l'uovo di ferro nascondendolo nelle paludi; la città vive in attesa del momento in cui le orde di Tartari ciclisti verranno scatenate a invadere l'impero degli Czar.

Le fonti di queste informazioni geografiche sono, nell'ordine: Abbé François Coyer, *The Frivolous Island*, London, 1750; *Le Mille e una notte*; Frigyes Karinthy, *Capillaria*, Budapest, 1921; Rabelais, *Il quinto libro*; Edgar Rice Burroughs, *Tarzan e l'uomo-leone*, New York, 1934; Luciano di Samosata, *Una storia vera*; Amedeo Tosetti, *Pedali sul Mar Nero*, Milano, 1884.

Così almeno esse sono indicate (declino ogni responsabilità al proposito) nel libro da cui le ho attinte: *The Dictionary of Imaginary Places* di Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, ed' Lester & Orpen Dennys, Toronto, 1980. E' un volumone che si presenta come un dizionario geografico, con voci in ordine alfabetico (da Abaton, città di collocazione variabile, a Zuy, centro commerciale degli Elfi), corredato da cartine e da incisioni che imitano quelle d'una vecchia enciclopedia.

Un libro pubblicato nel Canada e frutto della collaborazione d'un argentino e d'un italiano ha le carte in regola per rappresentare lo spaesamento geografico. Nella Biblioteca del Superfluo, che vorrei trovasse sempre posto nei nostri scaffali, mi sembra che un «Dizionario dei luoghi immaginari» sia un'opera di consultazione indispensabile.

A ogni città o isola o regione è dedicata una voce come in un'enciclopedia, e ogni voce s'apre con dati sulla posizione geografica, la popolazione e possibilmente le risorse economiche, il clima la fauna la flora. La regola su cui il Dizionario si basa è di presentare ogni località come fosse davvero esistente. I dati sono ricavati dalle fonti, citate al fondo d'ogni voce: così per Atlantide vengono enumerati il Crizia e il Timeo di Platone, il romanzo di Pierre Benoît, e anche un Conan Doyle meno conosciuto.

Altra regola è l'esclusione dei nomi immaginari usati dai romanzieri per rappresentare luoghi reali o comunque verosimili: dunque non c'è la Balbec di Proust né la Yoknapatawpha di Faulkner. E dato che la geografia riguarda il presente col suo passato, ma non il futuro, tutta la fantascienza avveniristica, sia extraterrestre che fantapolitica o fantasociologica, resta esclusa.

Non è un libro che catturi immediatamente, anzi la prima impressione a sfogliarlo è che la geografia immaginaria sia molto meno attraente di quella reale: un grigiore metodico s'estende sulle città utopiche, dalla Bensalem di Francesco Bacone all'Icaria di Cabet, come su innumerevoli viaggi satirico-filosofici settecenteschi, per non parlare delle edificanti tappe allegorico-religiose del Pilgrim's Progress di Bunyan. E un senso di saturazione se non di mancanza d'aria s'accompagna alle gremite topografie del Mago d'Oz, o di Tolkien, o di C'S' Lewis.

Ma inoltrandoci nelle singole voci non tardiamo a imbatterci in mondi retti da una logica fantastica suggestiva, di cui ho cercato di dare qualche esempio; non ho citato (perché già ben nota da noi per merito di Masolino d'Amico e Manganelli) l'invenzione che resta la più elegante e ingegnosa: la geometrica Flatlandia di Abbott.

E' soprattutto la narrativa minore a rivelare risorse mitopoietiche senza fine; atlanti interi di contrade visionarie

escono dalla penna di abili professionisti della letteratura d'intrattenimento. L'autore più citato nel Dizionario è Edgar Rice Burroughs, non solo per il ciclo di Tarzan ma per una quantità di libri che descrivono paesi di fantasia. Da romanzi che furono considerati di consumo e i cui autori non sono ricordati nelle storie letterarie passarono a diventare miti cinematografici la Shangri-la di Orizzonte perduto, la Ruritania del Prigioniero di Zenda, e l'Isola del Conte Zaroff con le sue cacce tragiche. Il Dizionario raccoglie anche paesi che sono nati direttamente sullo schermo, come la Freedonia dei Marx Brothers in Duck Soup e la Pepperland dei Beatles in Yellow Submarine; non trovo però le città dei film di satira politica di René Clair.

La letteratura italiana è ben rappresentata, dall'Albraca di Boiardo alla Zavattinia di Totò il buono, per quanto non sia tra le più ricche in questo campo; non mancano la fortezza Bastiani di Buzzati, il Maradragal di Gadda, né il Paese dei Balocchi di Collodi.

Tra le curiosità degne di non esser dimenticate segnalerò due tunnel: uno che porta dalla Grecia a Napoli, per uso esclusivo degli amanti infelici, esplorato nell'*Arcadia* di Sannazaro; l'altro che collega l'Adriatico (attraverso la valle del Brenta) al Tirreno (sboccando nel golfo della Spezia), costruito nel Trecento dai Genovesi per invadere la Repubblica di Venezia, è stato rintracciato ed esplorato nel romanzo di Salgari *I naviganti della Meloria* (1903), riscontrandovi una fauna fosforescente di meduse e molluschi giganteschi. [1981]

## I francobolli degli stati d'animo

Per tutta la sua vita Donald Evans ha fatto francobolli. Francobolli immaginari di paesi immaginari, disegnati con matite o inchiostri colorati e dipinti a acquerello, ma scrupolosamente fedeli a tutto ciò che ci si aspetta da un francobollo, al punto di sembrare, a una prima occhiata, veri. Inventava il nome d'un paese, il nome d'una moneta, un repertorio d'immagini caratteristiche, e cominciava a riempire minuziosamente dei piccoli quadrati o rettangoli (qualche volta triangoli) incorniciati da un bordo bianco dentellato, a serie complete, ogni serie col suo anno d'emissione e lo stile dell'epoca, ogni valore col suo colorino tenue, scelto nella gamma di tinte abituali delle affrancature postali.

Niente di fantascientifico né d'utopistico né di stravagante: gli stati del suo atlante immaginario somigliano agli stati che esistono nella realtà, diventati soltanto più familiari e padroneggiabili, identificandosi interamente con un numero limitato d'emblemi rassicuranti. Inventava anche il nome della capitale e si faceva un timbro circolare per annullare i francobolli, così l'effetto di verità diventava sempre più persuasivo. Alle volte la composizione comprendeva anche la busta tutta timbrata e stampigliata, con l'indirizzo scritto a mano in una grafia inventata, nomi di persone e di luoghi inventati ma sempre quasi verosimili.

La fascinazione dei francobolli nasce sempre nell'infanzia: essa è mossa insieme dalla passione per l'esotismo e da quella per la sistematicità delle serie. E' da bambino che Donald Evans, americano del New Jersey, oltre a collezionare francobolli, comincia a inventarne di nuovi, il che vuol dire inventare una geografia e una storia parallele a quelle del mondo riconosciuto dagli altri.

Crescendo, Evans non abbandona mai del tutto questa sua passione infantile, anche se, praticando la pittura in margine ai suoi studi d'architettura, la nasconde quasi vergognandosene. Siamo a New York alla fine degli Anni Cinquanta, all'epoca



dell'incontrastato dominio dell'espressionismo astratto. Ma subito dopo, l'avvento della pop-art convince Evans che le sue prime predilezioni figurative corrispondono agli orientamenti artistici più attuali. Gli si apre la strada per lanciarsi come pittore di successo; invece la sola cosa che gli interessa è la tranquillità di vivere facendo quel che più gli piace.

Negli Anni Settanta non fa che dipingere francobolli, circa 4000, distribuiti in 42 paesi immaginari, con un'esposizione tutti gli anni ma restando a New York il meno possibile. Vive quasi sempre in Europa, soprattutto in Olanda, fino all'incendio in cui perde la vita, ad Amsterdam, a soli trentun anni. Il libro che me l'ha fatto conoscere è la prova che una cerchia d'amici e di conoscitori tributa alla sua figura e alla sua opera un culto come alla memoria d'un santo (*The World of Donald Evans*, text by Willy Eisenhart, New York).

La breve vita di Donald Evans (1945-1977) è ricostruita minuziosamente e la sua opera minuziosamente commentata da Willy Eisenhart a introduzione delle 85 tavole a colori ordinate come un album da collezione in ordine alfabetico dei paesi immaginari. La collezione di francobolli è nello stesso tempo collezione di galline, di mulini a vento, di dirigibili, di sedie, di palme, farfalle e ogni altro esemplare della fauna e della flora (anzi, «Fauna and Flora» è il nome d'un regno federato che figura non si sa dove nella geografia evansiana, certamente in contrade nordiche). Infatti Evans adora le classificazioni, le nomenclature, i cataloghi, i campionari e quale forma migliore delle serie filateliche per esprimere questa sua passione seriale? «Catalogo del Mondo», è il titolo che egli si proponeva di dare all'intera sua opera.

Altre pagine rappresentano il foglio di francobolli tutti uguali non ancora separati lungo le linee perforate. Altre ancora rappresentano le collezioni che cercano di ricostituire questo foglio originario allineando francobolli tutti identici, ma differenziati dall'ombra nera del timbro e dalle irregolarità del contorno. (Una particolare cura era usata da Evans nell'imitare la dentellatura, o l'assenza di dentellatura nelle serie che figurano essere più antiche, anteriori all'invenzione della macchina perforante). Non mancano le combinazioni più astratte, come i pezzi di domino negli elegantissimi francobolli

dell'«Etat Domino», o i tartan scozzesi di «Antiqua», dipinti in onore d'un'amica la cui famiglia era originaria della Scozia.

E' nell'introspezione del carattere di Evans che Eisenhower vede l'origine di questa fissazione filatelica. Direi che il bisogno che lo muove è quello di tenere un diario di stati d'animo, sentimenti, esperienze positive, valori sintetizzati in oggetti emblematici; ma la visione nostalgica dell'album di francobolli permette di coltivare un'interiorità oggettivata, dominata dalla coscienza. Prevale l'ordine della sistemazione seriale, l'ironia dell'invenzione e attribuzione dei nomi, e anche la sottile malinconia dei paesaggi sfumati, ripetuti in tutti i colori.

Creare francobolli è per Donald Evans soprattutto un modo d'appropriarsi i paesi visitati, i luoghi in cui si vive: la sua terra d'adozione, l'Olanda, gli ispira i francobolli di «Achterdijk»

(Dietro la diga, dal suo primo indirizzo olandese) e di «Nadorp»

(Dopo il villaggio, dall'indirizzo d'un amico) in cui egli esprime il suo amore per i paesaggi piatti, i mulini a vento di varie fogge e anche per la lingua olandese. Di colori più vivi sono i francobolli di «Barcentrum», dal nome del bar che Evans frequentava a Amsterdam: una bella serie che è anche una lista delle bevande in ordine di prezzo, in bicchieri tutti diversi. Ci rendiamo conto a poco a poco che molti di questi nomi di stati non sono affatto inventati, ma designano luoghi anche modesti o minimi da cui Evans è passato e cui egli attribuisce le prerogative che spettano agli stati sovrani.

Così, dopo un'estate sulla Costa Brava, disegna i francobolli di Cadaqués, con un'allegria serie d'ortaggi.

Altri nomi appartengono a una geografia dei sentimenti: «Lichaam» e «Geest» (corpo e anima, in olandese) sono due regni gemelli dell'estremo Nord che hanno in comune la moneta (l'«ijs», cioè il ghiaccio) e i francobolli (con foche e narvali). Due isole africane si chiamano «Amis et Amants» e formano uno degli stati sorti dalla decolonizzazione d'un antico protettorato francese, il «Royaume de Caluda». In un primo tempo i nuovi stati indipendenti usano ancora i tristi francobolli della vecchia colonia corretti da soprascritte; poi le «Postes des Iles Amis et Amants», emettono una nuova serie con paesaggi di località che si chiamano «Coup de Foudre»,

«Premières Amours», «La Passade».

Ma è soprattutto attraverso i cibi che Evans stabilisce il suo rapporto con i paesi, cogliendo durante i suoi viaggi i sapori e gli aromi più caratteristici. Dopo un viaggio in Italia inventa un nuovo paese, «Mangiare», la cui moneta si calcola in grammi e i cui raffinatissimi francobolli sono un museo d'ortaggi e frutti e erbe: dal pisello, dal capperi, dal pinolo, dall'oliva, (immagini puntiformi che campeggiano incorniciate con eleganza) al fiore di zuccino, al rosmarino, al sedano, ai broccoli. Lo «Stato di Mangiare» dedica una speciale emissione alla ricetta per il pesto alla genovese, con gli ingredienti fondamentali (basilico, pinoli, formaggio pecorino, aglio). Un'altra serie (datata 1927) esalta il cetriolo sotto forma di dirigibile. Durante la Seconda Guerra Mondiale lo Stato di Mangiare viene invaso dall'esercito di Antipasto: una soprascritta designa i francobolli della zona occupata. Nel dopoguerra, una regione di Mangiare, chiamata Pasta, diventa autonoma; le «Poste Paste» emettono una serie che è uno splendente campionario di varietà di pastasciutta.

Anche la nostalgia per la madrepatria dell'americano in Europa si concentra su visioni mangerecce: la frutta. Le suggestive tavole dedicate a un paese chiamato «My Bonnie» («My Bonnie lies over the ocean», dice la canzone) sono punteggiate di ciliegie apparentemente tutte uguali, ma ognuna con una gradazione di rosso diversa e un nome, presi da cataloghi di stabilimenti agricoli.

Insomma, questo preteso introverso era un uomo nient'affatto ripiegato su se stesso ma proiettato sul fuori, sulle cose del mondo, scelte e riconosciute e nominate una per una con delicatezza e precisione amorosa. Forse ciò che lo interessava di più nei francobolli era proprio la funzione celebrativa: voleva contrapporre alle celebrazioni ufficiali, programmate, burocratiche dei ministeri delle poste di tutto il mondo un rituale di celebrazioni private, commemorazioni d'incontri minimi, consacrazioni delle cose uniche e insostituibili: il basilico, una farfalla, un'oliva. Senza l'illusione di strapparle al flusso del tempo che rapidamente trasforma le serie dei francobolli in vestigia del passato. [1981]

## L'enciclopedia d'un visionario

In principio fu il linguaggio. Nell'universo che Luigi Serafini abita e descrive, io credo che la parola scritta abbia preceduto le immagini: questa grafia corsiva minuziosa e agile e (dobbiamo ammetterlo) chiarissima, che sempre ci sentiamo a un pelo dal poter leggere e che pure ci sfugge in ogni sua parola e ogni sua lettera. L'angoscia che quest'Altro Universo ci trasmette non viene tanto dalla sua diversità dal nostro, quanto dalla sua somiglianza: così la scrittura, che potrebbe essersi verosimilmente elaborata in un'area linguistica a noi straniera ma non impraticabile.

Riflettendo, ci viene da pensare che la peculiarità della lingua di Serafini non dev'essere soltanto alfabetica ma sintattica: le cose dell'universo che questo linguaggio evoca, quali le vediamo illustrate nelle tavole della sua enciclopedia (*Codex Seraphinianus*, ed' Franco Maria Ricci), sono quasi sempre riconoscibili, ma è la connessione tra loro ad apparirci sconvolta, con accostamenti e relazioni inaspettati. (Se ho detto «quasi sempre» è perché ci sono anche delle forme irriconoscibili, e hanno una funzione molto importante, come cercherò di spiegare più avanti). Il punto decisivo è questo: la scrittura serafiniana, se ha il potere d'evocare un mondo in cui la sintassi delle cose è stravolta, deve contenere, nascosto sotto il mistero della sua superficie indecifrabile, un mistero più profondo che riguarda la logica interna del linguaggio e del pensiero. Le immagini dell'esistente contorcono e accavallano i loro nessi, lo scompiglio degli attributi visuali genera mostri, l'universo di Serafini è teratologico. Ma anche nella teratologia c'è una logica, i cui lineamenti di momento in momento ci sembra di veder affiorare e svanire, come i significati di queste parole diligentemente vergate a punta di penna.

Come l'Ovidio delle *Metamorfosi*, Serafini crede nella contiguità e permeabilità d'ogni territorio dell'esistere. L'anatomico e il meccanico si scambiano le loro morfologie: braccia umane, anziché in una mano, finiscono in un martello

o una tenaglia; gambe si reggono non su piedi ma su ruote. L'umano e il vegetale si completano; vedi la tavola della coltivazione del corpo umano: bosco sulla testa, rampicanti su per le gambe, prati sul palmo della mano, garofani che fioriscono fuori delle orecchie. Il vegetale si sposa al merceologico (ci sono piante dal fusto-caramella incartata, dalle spighe-matita, dalle foglie-forbici, dai frutti-fiammifero), lo zoologico al minerale (cani e cavalli per metà pietrificati), e così il cementizio e il geologico, l'araldico e il tecnologico, il selvaggio e il metropolitano, lo scritto e il vivente. Come certi animali assumono la forma d'altre specie che vivono nello stesso habitat, così gli esseri viventi sono contagiati dalle forme degli oggetti che li circondano.

Il trapasso da una forma all'altra è seguito fase per fase nella coppia umana in amplesso che gradatamente si trasforma in un caimano. E' una delle più felici invenzioni visuali di Serafini, alla quale affiancherei, in una mia scelta ideale, i pesci che affiorando dall'acqua sembrano grandi occhi da diva dello schermo; e le piante che crescono a forma di sedia, che basta tagliarle e sgrossarle per avere la sedia completa d'impagliatura; e aggiungerò ancora tutte le figure in cui compare il motivo dell'arcobaleno.

Direi che le immagini che più scatenano il raptus visionario di Serafini sono tre: lo scheletro, l'uovo, l'arcobaleno. Lo scheletro si direbbe il solo nucleo di realtà che resiste tal quale in questo mondo di forme intercambiabili: vediamo scheletri attendere d'indossare gli involucri di pelle e carne (che, flosci come vestiti vuoti, pendono da ganci) e dopo l'operazione di vestizione guardarsi perplessi allo specchio. Un'altra tavola evoca una città di scheletri, con le antenne della televisione fatte d'ossa, e un cameriere scheletro che sta servendo un osso in un piatto.

L'uovo è l'elemento originario che appare in tutte le sue forme, col guscio o senza. Uova senza guscio cadono da un tubo su un prato che subito attraversano strisciando come organismi dotati di perfetta autonomia locomotoria, per poi arrampicarsi su un albero e lasciarsi cadere di nuovo assumendo i caratteristici contorni delle uova al tegame.

Quanto all'arcobaleno, esso ha un'importanza centrale nella cosmologia serafiniana. Ponte solido, può sostenere un'intera

città; ma bisogna dire che si tratta d'una città che cambia di colore e di consistenza insieme al suo sostegno. E' dall'arcobaleno, da fori circolari del tubo iridescente, che escono certi animaletti bidimensionali multicolori di forme irregolari e mai viste, che potrebbero essere il vero principio vitale di questo universo, corpuscoli generatori dell'inarrestabile metamorfosi generale. In altre tavole vediamo che a distendere gli arcobaleni in cielo è una specie d'elicottero, il quale può disegnarli nella classica forma a semicerchio ma anche a nodo, a zigzag, a spirale, a stillicidio.

Dalla fusoliera a forma di nuvola di quest'apparecchio, pendono, appesi a fili, tanti di quei corpuscoli policromi. Un equivalente meccanico del pulviscolo iridescente sospeso nell'aria? Oppure degli ami per pescare i colori?

Sono queste le uniche forme indefinibili nel cosmorama serafiniano, come prima accennavo. Esseri di forma affine appaiono come corpuscoli luminosi (fotoni?) in uno sciame che vola fuori da un fanale, o come microrganismi attentamente catalogati in apertura della sezione botanica e di quella zoologica di questa enciclopedia. Forse hanno la stessa consistenza dei segni grafici: costituiscono un altro alfabeto ancora, più misterioso e più arcaico. (Forme simili, infatti, compaiono scolpite su una specie di Stele di Rosetta, affiancate alla «traduzione»). Forse tutto ciò che Serafini ci mostra è scrittura: solo il codice varia.

Nell'universo-scrittura di Serafini, radici quasi uguali vengono catalogate con nomi diversi, perché ogni barba di radice è un segno differenziale. Le piante attorcigliano i loro teneri fusti come le linee tracciate dalla penna, penetrano nella terra da cui sono appena spuntate, per poi affiorare di nuovo oppure per far sbocciare fiori sotterranei.

Le forme vegetali prolungano la classificazione delle piante immaginarie iniziata dalla gentile Nonsense Botany di Edward Lear e continuata dalla siderea Botanica Parallela di Leo Lionni. Nel vivaio di Serafini ci sono foglie-nuvola che irrorano i fiori, foglie-ragnatela che catturano gli insetti. Alberi si sradicano da soli e camminano, vanno alla riva del mare da dove salpano sbattendo le radici come eliche di motoscafo.

La zoologia di Serafini è sempre inquietante, teratomorfica, da incubo. Una zoologia le cui leggi evolutive sono la metafora

(un serpente-salsiccia, una vipera-stringa in scarpa da tennis), la metonimia (un uccello che è una sola penna culminante in una testa d'uccello), la condensazione d'immagini (un piccione che è anche uovo).

Ai mostri zoologici seguono i mostri antropomorfi, forse tentativi falliti nel cammino dell'ominizzazione. Che l'uomo sia diventato uomo cominciando dai piedi l'aveva spiegato un grande antropologo come Leroi-Gourhan. Nelle tavole di Serafini vediamo una serie di gambe umane che cercano di trovare un compimento non in un torso ma in un oggetto come un gomitollo o un ombrello, oppure soltanto in una luminosità come di stella che s'accende e si spegne. E' una folla d'esseri di quest'ultima specie che vediamo in piedi su barche alla deriva che discendono un fiume passando sotto le arcate d'un ponte, in una delle figure più misteriose del libro.

La fisica, la chimica, la mineralogia ispirano a Serafini le pagine più riposanti perché più astratte. Ma l'incubo riprende con la meccanica e tecnologia, dove il teratomorfismo delle macchine risulta non meno inquietante di quello degli uomini. (Qui i confronti rimandano a Bruno Munari e a tutta una genealogia d'inventori di macchine folli).

Se passiamo alle scienze umane (che includono etnografia, storia, gastronomia, giochi, sport, abbigliamento, linguistica, urbanistica) dobbiamo tener conto che è difficile separare il soggetto uomo dagli oggetti, saldati ormai a lui in una continuità anatomica. C'è anche una macchina perfetta che soddisfa tutti i bisogni dell'uomo, e alla sua morte si trasforma in bara. L'etnografia non è meno raccapricciante delle altre discipline: tra i vari tipi di selvaggi, catalogati coi loro caratteristici costumi e strumenti e le loro abitazioni, c'è l'uomo della spazzatura e l'uomo della derattizzazione, ma il più drammatico è l'uomo della strada o uomo-strada, col vestito d'asfalto ornato dalla bianca striscia della segnaletica.

C'è un'angoscia nell'immaginazione di Serafini che forse tocca i suoi vertici nella gastronomia. Eppure, anche qui si rivela la sua particolare allegria, espressa soprattutto dalle invenzioni tecnologiche: un piatto munito di denti che mastica i cibi, in modo che possano essere assorbiti con una cannuccia; un impianto d'erogazione di pesci come fossero acqua corrente, attraverso tubature e rubinetti, in modo d'avere pesce fresco a

domicilio.

Mi pare che la vera «gaia scienza» per Serafini sia la linguistica. (Soprattutto per ciò che concerne la parola scritta; qualche angoscia evoca ancora la parola parlata, che vediamo colare dalle labbra come una pappa nerastra, oppure venire estratta con canne da pesca dalla bocca spalancata). La parola scritta è anch'essa vivente (basta pungerla con uno spillone per vederla buttare sangue), ma gode della sua autonomia e corposità, può diventare tridimensionale, policroma, sollevarsi dal foglio appesa a palloncini, o calarvi col paracadute.

Ci sono parole che per tenerle attaccate alla pagina bisogna cucirle, facendo passare il filo attraverso gli occhielli delle lettere anellate. E se si guarda la scrittura con la lente, il sottile filo d'inchiostro si rivela percorso da una fitta corrente di significato: come un'autostrada, come una folla brulicante, come un fiume guizzante di pesci.

Alla fine (è l'ultima tavola del Codex) il destino d'ogni scrittura è di cadere in polvere, e pure della mano scrivente non resta che lo scheletro. Righe e parole si staccano dalla pagina, si sbriciolano, e dai mucchietti di polvere ecco che spuntano fuori gli esserini color arcobaleno e si mettono a saltare. Il principio vitale di tutte le metamorfosi e di tutti gli alfabeti riprende il suo ciclo. [1982]



## **IV. La forma del tempo**

# Giappone

## La vecchia signora in kimono viola

Sto aspettando il treno da Tokyo per Kyoto. Sul marciapiede della stazione di Tokyo c'è segnato il punto esatto in cui le porte di ciascun vagone verranno a trovarsi al fermarsi del treno. I posti sono tutti prenotati e prima ancora che ci sia il treno i viaggiatori sono già al loro posto, incolonnati tra le strisce bianche che delimitano tante piccole code perpendicolari ai binari.

L'agitazione, la confusione, il nervosismo sembrano assenti dalle stazioni giapponesi. I partenti si distribuiscono come su una scacchiera dove tutte le mosse sono predisposte. E gli arrivanti sono convogliati in colate di folla compatta, solida, continua che scorre per le scale meccaniche senza spazio per il disordine: milioni di persone si spostano ogni giorno in treno tra la casa e il lavoro nella sterminata area di Tokyo.

Tra i partenti in coda noto una signora anziana in un ricco kimono viola pallido, circondata da familiari giovani, uomini e donne, in atteggiamento rispettoso e premuroso. I commiati delle famiglie alla stazione sono una scena d'altri tempi, in un'epoca come la nostra che vive in andirivieni perpetui, per cui le dislocazioni pendolari costituiscono l'abitudine. Negli aeroporti ancora il rituale degli addii e dei ricongiungimenti, che definisce il viaggio in quanto circostanza eccezionale, può dar materia a un eventuale studio del comportamento affettivo nei vari paesi del mondo; ma le stazioni ferroviarie diventano sempre più il regno di folle solitarie, dove nessuno accompagna nessuno. Tanto più a un treno come questo che va solo fino a Kyoto, a tre ore di viaggio.

Nuovo del paese, sono ancora nella fase in cui tutto quel che vedo ha un valore proprio perché non so quale valore dargli. Basterebbe che mi fermassi un po' in Giappone e certo anche per me diventerebbe un fatto normale che la gente si saluti con ripetuti profondi inchini, anche alla stazione; che molte signore, soprattutto anziane, portino il kimono col fastoso fiocco sulla schiena che forma una lieve gobba sotto il

soprabito e procedano coi piccoli passi trotterellanti dei piedi biancalzati. Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a non vedere più quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare non serve molto a capire (questo lo so da un pezzo; non ho avuto bisogno d'arrivare in Estremo Oriente per convincermene) ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo.

La signora ha preso posto nel vagone insieme a una ragazza sui vent'anni, e ora si scambiano grandi inchini coi rimasti sul marciapiede della stazione. La ragazza è graziosa, sorridente, porta sopra il kimono una specie di tunica chiara, di stoffa leggera, che potrebbe essere una sopraveste da casa, un grembiule. E' comunque un'impressione casalinga quella che la ragazza evoca, forse solo per il modo con cui sta apparecchiando attorno al posto della signora un angolo accogliente, estraendo dal bagaglio cestini, thermos, libri, riviste, caramelle, tutto quel che può rendere confortevole il viaggio. Non ha niente di occidentale, questa ragazza, è un'apparizione d'altri tempi (chissà quali), nell'acconciatura, nell'espressione ridente e fresca e lieve. Nella vecchia signora, invece, quei pochi elementi occidentali, anzi americani - gli occhiali con una montatura argentata, la permanente azzurrina fresca di parrucchiere - che si sommano al costume tradizionale danno la sensazione precisa del Giappone d'oggi.

Il vagone ha molti posti liberi e la ragazza anziché a fianco della signora s'è messa nella fila davanti, affacciata alla spalliera, e ora le serve da mangiare: un sandwich in un cestino di paglia. (Cibo occidentale in una confezione tradizionale, stavolta: il contrario di quel che si vede di solito, nei frequenti spuntini volanti dei giapponesi: per esempio durante i lunghissimi spettacoli del teatro Kabuki gli spettatori aprono crepitanti contenitori di cellophane e ne estraggono con le bacchette bocconi di riso bianco e pesce crudo).

Che cos'è la ragazza per la signora? Una nipote, una cameriera, una dama di compagnia? E' sempre affaccendata,

va, viene, cinguetta con tutta naturalezza, ora torna dal vagone bar portando una bevanda fresca. E la signora? Pare che tutto le sia dovuto, sta sempre a naso in su. E' in momenti come questi che si sente cos'è la distanza tra due civiltà: non saper definire quel che si vede, i gesti e i comportamenti, non sapere cosa c'è in essi d'usuale e cosa d'individuale, cosa è normale e cos'è insolito. Anche se domani provassi a domandare a un giapponese che volesse ascoltarmi: «Ho visto due persone così e così. Chi potrebbero essere? Che rapporto sociale o familiare c'è tra loro?» troverei difficoltà a far comprendere la mia curiosità, ad avere risposte a tono, e comunque ogni definizione d'un ruolo richiederebbe la spiegazione del contesto in cui quel ruolo s'inserisce, aprirebbe nuovi interrogativi, e così via.

Fuori dal finestrino continua un'interminabile periferia. Io scorro i titoli del «Japan Times», quotidiano di Tokyo in lingua inglese. Oggi si compiono i cinquant'anni di regno dell'Imperatore e il governo ha indetto una solenne cerimonia. Sull'opportunità di questa celebrazione ci sono state molte polemiche; le sinistre sono contro; si preparano manifestazioni di protesta; si temono attentati. Già da alcuni giorni a Tokyo la polizia sorveglia ogni crocicchio; le camionette delle associazioni nazionaliste traversano la città imbandierata diffondendo inni marziali.

Quella mattina, sul percorso del taxi dall'albergo alla stazione, Tokyo era nera di poliziotti schierati, con gli scudi e i lunghi randelli. In un terreno vago un centinaio di giovani sedevano per terra tra le bandiere rosse, sotto il tuonare d'un altoparlante: certo uno dei comizi di protesta organizzati nei vari quartieri.

(Impressioni rapide dei primi giorni a Tokyo: è una città tutta strade sopraelevate, cavalcavia, monorotaie, snodi, colonne di traffico che scorrono lente a diversi livelli, sottopassaggi, gallerie pedonali sotterranee: una metropoli in cui tutto può avvenire allo stesso tempo, come in dimensioni non comunicanti tra loro e indifferenti; ogni avvenimento è circoscritto, costituisce un ordine a sé che l'ordine circostante delimita e ingloba. Nell'aria piovigginosa della sera passa il corteo d'uno sciopero, incolonnato in una corsia, si ferma a un semaforo, riparte col verde, ritmato dai colpi di fischietto, con

le bandiere rosse tutte uguali, preceduto e seguito da neri plotoni di poliziotti, come tra parentesi, mentre il traffico prosegue sulle altre corsie. Tutti guardano davanti a sé, mai di lato).

Il «Japan Times» ha interpellato una ventina di giapponesi conosciuti (artisti e sportivi, soprattutto) sui loro sentimenti verso l'Imperatore e a proposito della celebrazione. Sulla celebrazione molti sono indifferenti o dubbiosi; sulla persona e istituzione i pareri vanno dalla incondizionata reverenza (specie dei più vecchi tra gli interrogati), al ricordo carico ancora d'emozione di quando si udì per la prima volta la voce di quest'essere fin allora invisibile e inavvicinabile (quando annunciò alla radio, un mese dopo i bombardamenti atomici, la capitolazione), alla perplessità per una così lunga permanenza su un trono puramente simbolico. (L'Imperatore è qualcosa di più e di meno d'un monarca costituzionale: secondo la Costituzione è il «simbolo dello Stato e dell'unità del popolo» ma è privo d'ogni potere o funzione). «Quasi metà di questi cinquant'anni di regno sono stati di guerre e d'invasioni», ricorda un vecchio letterato, che si dichiara contrario alla celebrazione pur confermando il suo rispetto alla persona e all'istituzione.

(Alla televisione, quella sera, si vedranno le immagini della giornata a Tokyo, molto chiare anche per chi non capisce il commento dello speaker: in rapide inquadrature si snoda il «serpente» dei dimostranti ondegianti a testa bassa; la polizia avanza a scudi e randelli levati; le cariche, la mischia, una gragnuola di calci su qualcuno rattrappito al suolo; poi sequenze più lunghe di quartieri in festa, bambini con fiori, bandierine, lanterne. In una grande sala l'Imperatore piccolo piccolo, in marsina, legge il suo discorso percorrendo con lo sguardo occhialuto le righe dall'alto in basso; seduta vicino a lui l'Imperatrice in cappello e abito chiari. Nel suo discorso - dice il titolo del giornale l'indomani - l'Imperatore si dichiara spiacente per le vittime della Seconda Guerra Mondiale).

Nei primi giorni in un paese nuovo ci si sforza di stabilire legami tra tutte le cose che capitano sotto gli occhi. In treno la mia attenzione è divisa tra il leggere i commenti sull'Imperatore e l'osservare la vecchia signora impassibile, servita e riverita in mezzo a quel treno di uomini d'affari che

squadernano sulle ginocchia dossiers di bilanci e preventivi e progetti di macchinari e costruzioni.

In Giappone le distanze invisibili sono più forti di quelle visibili. A Tokyo una via centrale fiancheggia il canale che cinge la verde zona dei palazzi imperiali. L'ingorgo ininterrotto del traffico lambisce una linea oltre la quale tutto è silenzio. I cancelli dei giardini s'aprono alla folla solo due volte all'anno, ma per tutto l'anno comitive di pellegrini scendono dai torpedoni e s'avviano a piedi dietro la bandierina d'una hostess lungo le muraglie fino ai cancelli della Piazza dei Due Ponti dove si fanno fotografare in gruppo. E' quello l'ultimo limite cui possono giungere i comuni mortali nei giorni normali; più in là comincia la residenza dei sovrani, dimensione quasi ultraterrena. Ci sono andato anch'io, da turista diligente, ma non si vedeva proprio niente: un corpo di guardia, un ponte a due arcate sul canale, tra i salici piangenti.

La giovane ora s'è seduta a fianco della signora, e parla e ride.

La signora tace, arcigna, non risponde, non si volta, guarda fisso davanti a sé. La ragazza continua a discorrere, ilare, lieve, come saltando di palo in frasca, improvvisando motivi di racconto e di scherzo, applicando un'arte del conversare sicura e discreta, una regola di comportamento connaturata e sciolta, quasi eseguendo variazioni musicali su una tastiera. E la vecchia? Zitta, seria, dura. Non è detto che non ascolti: ma è come se stesse accanto alla radio, ricevendo una comunicazione che non implica alcuna risposta da parte sua.

Insomma è un'antipatica spaventosa, questa vecchia! E' un'egoista presuntuosa! E' un mostro! Anche chi come me cerca il più possibile d'astenersi dal formulare giudizi su ciò che non è sicuro di capire, può essere soggetto a improvvisi scatti d'ira. Così in questo momento m'infurio dentro di me contro la vecchia dama che mi pare incarna qualcosa di terribilmente ingiusto. Ma chi si crede d'essere? Ma come può pretendere di meritarsi tante attenzioni? Il mio risentimento per l'alterigia della signora cresce insieme all'ammirazione per la grazia e la letizia e la civiltà della ragazza - qualità per me altrettanto misteriose - che mi danno la sensazione d'uno spreco imponderabile.

A guardar bene, è uno stato d'animo complesso e mescolato

quello che mi travaglia in questo momento. C'è certo una spinta di ribellione mossa dalla solidarietà coi giovani contro l'autorità schiacciante degli anziani, coi sottoposti contro il privilegio dei signori. C'è tutto questo, certo. Ma forse c'è anche altro, un fondo d'invidia, una rabbia che viene dall'identificarmi in qualche modo con la parte della vecchia signora, la voglia di dirle a denti stretti: «Ma non sai, scema, che da noi in Occidente mai più sarà possibile a nessuno essere servito come sei servita tu? Non sai che in Occidente nessun vecchio sarà mai più trattato con tanta devozione da una giovane?»

Ecco che solo rappresentandomi il conflitto come qualcosa che avviene dentro me stesso, posso sperare di penetrarne il segreto, di decifrarlo. Ma sarà poi così? Cosa ne so della vita di questo paese?

Non sono mai entrato in una casa giapponese e questa è la prima volta durante il mio viaggio (e sarà anche l'ultima) che mi capita di gettare uno sguardo su qualcosa come una scena di vita domestica.

La tradizionale casa giapponese sembrerebbe aprirsi con le sue sottili porte scorrevoli come sipari su un palcoscenico senza segreti. Al contrario, questo è un mondo in cui il dentro e il fuori sono separati da una barriera psicologica difficile da valicare.

Prova ne sia la rappresentazione pittorica. E' in Occidente che i pittori del Trecento hanno risolto una volta per tutte il problema della rappresentazione degli interni nel modo che oggi ci sembra ovvio, cioè abolendo una parete e mostrando la stanza aperta come una scena teatrale. Ma un paio di secoli prima i pittori giapponesi del XII secolo avevano trovato un altro sistema, meno diretto ma più completo, d'esplorare visivamente lo spazio interno pur rispettandone la separazione dal fuori: abolivano il tetto.

Nei rotoli dipinti che illustrano i manoscritti della raffinata letteratura di corte dell'epoca Heian, lo stile detto fukinuki-yatai (che significa appunto «casa senza tetto») inquadra i personaggi stilizzati, senza spessore in una obliqua prospettiva geometrica di tramezzi, cornici di porte, muri alti quanto paraventi, che permette di vedere quel che avviene contemporaneamente nelle varie stanze.



A ogni sguardo che m'avviene di gettare oltre la spalliera che mi separa dalle due donne, la scena cambia: ora è la vecchia che sta parlando, con misura, con pazienza. Ecco che sembra che ci sia un'intesa perfetta tra le due.

Pochi giorni prima m'ero soffermato a osservare al museo di Tokyo alcuni degli elegantissimi rotoli che illustrano il diario e il romanzo della squisita Murasaki. Ora la presenza della giovane che leva alto il suo sorriso e traccia linee dolci e composte col collo, le spalle, le braccia, come un personaggio di Murasaki in mezzo a un mondo di durezza, mi fa apparire quell'interno di vagone d'elettrotreno come una delle case-senza-tetto che svelano e insieme nascondono scorci di vita segreta in un rotolo dipinto.

## Il rovescio del sublime

Le foglie degli aceri a novembre diventano d'un rosso scarlatto che è la nota dominante del paesaggio autunnale giapponese, spiccando sullo sfondo verde cupo delle conifere e sulle varie tonalità di fulvo, di ruggine e di giallo degli altri fogliami. Ma non è con un atto di sfacciata prepotenza cromatica che gli aceri s'impongono alla vista: se l'occhio viene calamitato da loro come inseguendo il motivo d'una musica è per la leggerezza delle foglie stellate, come sospese attorno ai rami sottili, tutte orizzontali, senza spessore, tese a espandersi e insieme a non ingombrare la trasparenza dell'aria.

Gialle del giallo più acuto e luminoso sono invece le foglie del ginko, che cadono in pioggia dagli altissimi rami come petali di fiori: infinite foglioline a forma di ventaglio, una pioggia continua e leggera che pigmenta di giallo la superficie del laghetto.

La guida sta spiegando in giapponese a un gruppo di visitatori la storia del palazzo Sento, costruito nel Seicento per accogliere gli ex imperatori, in un'epoca in cui le abdicazioni, volontarie o forzate, erano frequenti, perché tutto il potere era in mano ai generali. Le ville imperiali di Kyoto si possono visitare solo con un permesso speciale che dev'essere richiesto per scritto. L'attesa del permesso può essere di pochi giorni per gli stranieri di passaggio, ma per i giapponesi dura almeno sei mesi, e aver visitato questi luoghi famosi della loro storia è una fortuna che non a tutti è data. L'aspirante alla visita è convocato per una certa data, viene assegnato a un gruppo che un cicerone guiderà nell'itinerario prescritto fermandosi nei punti stabiliti per le spiegazioni in giapponese o in inglese, a seconda della composizione del gruppo. Della storia dinastica del Giappone so troppo poco per profittare dei discorsi del cicerone; m'aspetto di trarre più profitto dai momenti d'attesa, da piccole deviazioni dall'itinerario del gruppo, da personaggi e dettagli in cui m'imbatto per caso.

Passa una vecchia vestita di viola, piccola piccola, con la

testa rapata, certo una monaca; è rattappita e quasi piegata in due. Molte vecchie in Giappone sono ingobbite e contorte come per una parentela con gli alberi nani coltivati in vaso secondo l'antica arte del bonsai.

Anche la forma degli alberi alti è il risultato d'una potatura sapiente. Ecco due giardinieri che potano i pini salendo su scalette a triangolo col palo di sostegno di bambù. Sembra che spiumino con le dita ogni cima di ramo, lasciando solo un ciuffetto orizzontale, in modo che la chioma s'espanda ad ombrello.

La maggioranza dei giardinieri sono donne: per il sentiero ne avanza una squadra, vestite di quella che dev'essere la tenuta di fatica tradizionale: pantaloni azzurri, blusa grigia, fazzoletto in capo. Basse di statura sotto grandi fagotti di foglie secche e cesti di rami, armate di rastrelli e di roncole, non si capisce se vecchie o giovani ma già nodose e contorte come per un adattamento ambientale.

C'è una cosa che mi sembra di cominciare a capire, qui a Kyoto: attraverso i giardini, più che attraverso i templi e i palazzi. La costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura: così potrebbe definirsi l'intento che ha portato a comporre questi giardini. Tutto qui deve sembrare spontaneo e per questo tutto è calcolato: i rapporti tra i colori delle foglie nelle varie stagioni, tra le masse di vegetazione secondo il loro diverso tempo di crescita, le irregolarità armoniose, i sentieri che salgono e scendono, gli specchi d'acqua, i ponti.

I laghetti sono un elemento del giardino non meno importante della vegetazione. Ce n'è di solito due, uno d'acqua che scorre, l'altro stagnante, che determinano due diversi paesaggi, intonati a diversi stati d'animo. Anche di cascate d'acqua il giardino Sento ne ha due: una maschio e una femmina (Odaki e Medaki), la prima a picco tra le rocce, la seconda che mormora saltellando tra gradini di sassi in una crepa del prato.

I prati non sono d'erba ma di muschio. C'è un muschio che cresce in vere e proprie piantine alte qualche centimetro; lo chiamano in giapponese muschio-cedro perché le piantine somigliano a minuscole conifere. (C'è un tempio a Kyoto il cui

giardino è interamente ricoperto di muschio: vi si contano cento specie di muschio diverse; o almeno trenta, secondo classificazioni più rigorose. Ma con questo tempio del muschio s'entra in un mondo diverso: come d'un parco nordico imbevuto di pioggia. Difatti ogni caratterizzazione troppo estrema ci allontana dal vero spirito del giardino giapponese, dove mai un elemento prende il sopravvento su un altro).

Ogni aspetto del giardino è inteso a provocare ammirazione, ma con i mezzi più semplici: tutte piante familiari, nessuna ricerca d'effetti sensazionali. Quasi assenti i fiori; qualche camelia bianca e rossa; è autunno, e i colori sono le foglie a darli; ma sono assenti anche le piante da fiore; a primavera saranno gli alberi da frutto a fiorire.

Montuosità, rocce, declivi moltiplicano i paesaggi. Gruppi di piante sono disposti secondo le loro proporzioni reciproche in modo da creare illusioni prospettiche: fondali d'alberi che sembrano distanti sono invece a due passi; prospettive in salita o in discesa suggeriscono spazi che non ci sono. La passione giapponese per il piccolo che dà l'illusione del grande si esprime anche nella composizione del paesaggio.

M'accompagna nella visita a Kyoto uno studente giapponese, appassionato di poesia e poeta egli stesso, che legge molto bene l'italiano e lo parla anche un poco. Ma la conversazione è difficile perché entrambi vorremmo dire cose o molto precise o molto sfumate e invece riusciamo a scambiarci solo frasi o troppo generiche o troppo perentorie.

Il giovane spiega che prima che dagli imperatori questi luoghi erano frequentati da famosi poeti, ora ricordati da lapidi e tempietti tra gli alberi. Seguendo il filo delle mie riflessioni, mi viene da pensare che qui poesie e giardini si generano gli uni dagli altri a vicenda: i giardini venivano composti come illustrazioni a poesie e le poesie venivano composte come commento ai giardini. Ma mi viene da pensarlo più per amore della simmetria nei ragionamenti che perché ne sia veramente convinto: ossia, trovo ben plausibile che si possa fare con la disposizione degli alberi l'equivalente d'una poesia, ma sospetto che per scrivere una poesia sugli alberi gli alberi veri servano poco o nulla.

Ecco, sopra gli alberi rossi e ruggine e gialli di là dal

laghetto, sporgono i rami nudi d'un unico albero che ha perduto le foglie. Tra quel fiammeggiare di colori, quei rami neri e stecchiti fanno un contrasto funereo. Passa uno stormo d'uccelli e tra tutti gli alberi intorno puntano dritti sull'albero spoglio, calano sui rami, si posano lì a uno a uno, neri contro il cielo, a godersi il sole di novembre.

Penso: ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia; se sapessi il giapponese, mi basterebbe descrivere questa scena in tre versi di diciassette sillabe in tutto, e avrei fatto un haiku.

Provo a comunicare l'idea al giovane poeta. Non pare convinto. Segno che gli haiku si compongono in un altro modo. O che non ha senso aspettarsi che un paesaggio ti detti delle poesie, perché una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e di colori e di luce.

Le sale del palazzo imperiale, molte volte distrutte e ricostruite durante i dieci secoli in cui la corte risiedette qui a Kyoto, si vedono dal di fuori, attraverso le porte scorrevoli aperte, come un palcoscenico di teatro. Una stuoia più alta delle altre sul pavimento segna il posto che era riservato all'imperatore. La casa giapponese, e così la reggia, è un seguito di sale vuote e corridoi, con stuoie invece di mobili, senza sedie né letti né tavoli, dove non si sta mai in piedi né seduti ma solo accoccolati o inginocchiati, con pochi oggetti posati al suolo o su bassi sgabelli o su nicchie: un vaso con pochi rami, una teiera, un paravento dipinto.

Da questo modello di casa sembra allontanata ogni traccia del vivere, il greve peso delle esistenze che si materializza nelle nostre suppellettili e impregna ogni ambiente occidentale. Visitando i palazzi della corte di Kyoto o dei grandi feudatari, viene da domandarsi se quest'ideale estetico e morale dello spoglio e del disadorno fosse realizzabile solo al culmine dell'autorità e della ricchezza e presupponesse altre case gremite di persone e strumenti e cianfrusaglie e rottami, con odore di fritto, di sudore, di sonno, cariche di malumore, d'imprecazioni, di fretta, dove si sbucciavano i piselli, si tagliavano i pesci, si rammendavano le calze, si lavavano le lenzuola, si vuotavano i vasi da notte.

Queste ville di Kyoto, siano esse state abitate da sovrani regnanti o in ritiro, comunicano l'idea che sia possibile vivere in un mondo a parte da quello che è il mondo, al riparo dalla storia catastrofica e incongrua, un luogo che rispecchi il paesaggio della mente del saggio, liberata da ogni passione e ogni nevrosi.

Passando per il Ponte delle Sei Lastre, fatto di sei lastre di pietra ricurve, e inoltrandomi in un sentiero tra le foglie variegiate dei bambù nani, provo a identificarmi con uno degli ex imperatori d'un regno in balia agli arbitrii e alle devastazioni dei feudatari senza legge, rassegnato forse di buon grado a concentrarsi nell'unica operazione che gli resta possibile: contemplare e custodire l'immagine di come dovrebbe essere il mondo.

Seguendo questi pensieri mi sono allontanato dal gruppo dei visitatori, quando da una siepe sbuca un guardiano col walkie-talkie e mi rimanda nei ranghi. Girare da solo nel giardino non è permesso. Confuso nello sciame dei turisti, che sgranano gli obiettivi delle macchine fotografiche su ogni veduta panoramica, non riesco più a creare la distanza necessaria per la contemplazione. Il giardino diventa un calligramma indecifrabile.

«A lei piace tutto questo? - chiede lo studente -. Io non posso fare a meno di pensare che questa perfezione e armonia è costata tanta miseria a milioni di persone, per secoli».

«Ma il costo della cultura non è sempre questo?», obietto. Crearsi uno spazio ed un tempo per riflettere e immaginare e studiare presuppone un'accumulazione di ricchezza, e dietro a ogni accumulazione di ricchezza ci sono vite oscure sottoposte a fatiche e sacrifici e oppressioni senza speranza. Ogni progetto o immagine che permetta di tendere a un altro modo d'essere fuori dell'ingiustizia che ci circonda porta il marchio dell'ingiustizia senza la quale non sarebbe stato concepito.

«Sta a noi vedere questo giardino come lo "spazio d'un'altra storia", nato dal desiderio che la storia risponda ad altre regole -dico, ricordandomi d'aver letto di recente un'introduzione di Andrea Zanzotto in cui quest'idea è applicata al Canzoniere di Petrarca -, come la proposta d'uno spazio e d'un tempo diversi, la dimostrazione che il dominio totale del frastuono e del

furore può essere messo in crisi...»

Il gruppo è giunto a un greto di ciottoli levigati e tondeggianti, grigio-chiari e grigio-scuri, che continuano sotto l'acqua verde del laghetto come godendo della sua trasparenza.

«Questi sassi, - spiega il cicerone -, sono stati portati qui tre secoli fa da ogni parte del Giappone. L'imperatore compensava con un sacco di riso chi gli portava un sacco di sassi».

Lo studente scuote il capo e mastica amaro. Evocata da quelle parole, sembra di vedere la fila dei contadini curvi sotto i sacchi di pietre che si snoda per i ponticelli e i vialetti. Depongono i carichi trasportati da lontane regioni davanti all'imperatore che osserva i ciottoli uno a uno, ne dispone uno sott'acqua, uno sull'alto della riva, molti altri ne scarta. Intanto gli intendenti s'affaccendano attorno alle bilance: su un piatto i ciottoli sull'altro il riso...

## Il tempio di legno

In Giappone ciò che è prodotto dell'arte non nasconde né corregge l'aspetto naturale degli elementi di cui è formato. Ecco una costante dello spirito nipponico che i giardini aiutano a comprendere. Negli edifici e negli oggetti tradizionali sono sempre riconoscibili i materiali di cui sono fatti, così come nella cucina. La cucina giapponese è una composizione d'elementi naturali intesa soprattutto a realizzare una forma visuale, e questi elementi giungono in tavola conservando in gran parte il loro aspetto d'origine, senz'aver subito le metamorfosi della cucina occidentale, per la quale un piatto è tanto più un'opera d'arte quanto più i suoi ingredienti sono irriconoscibili.

Nel giardino i vari elementi sono messi insieme secondo criteri d'armonia e criteri di significato, come le parole in una poesia. Con la differenza che queste parole vegetali cambiano di colore e di forma nel corso dell'anno e ancor più col passare degli anni: mutamenti in tutto o in parte calcolati nel progettare la poesia-giardino. Poi le piante muoiono e vengono sostituite con altre simili disposte negli stessi luoghi: il giardino nel passare dei secoli viene rifatto continuamente ma resta sempre lo stesso.

E questa è un'altra costante messa in evidenza dai giardini: l'antichità in Giappone non ha la sua sostanza ideale nella pietra come in Occidente, dove un oggetto o un edificio solo se si conserva materialmente viene considerato antico. Qui siamo nell'universo del legno: l'antico è ciò che perpetua il suo disegno attraverso il continuo distruggersi e rinnovarsi degli elementi perituri. Questo vale per i giardini come per i templi e i palazzi e le ville e i padiglioni, tutti in legno, tutti molte volte divorati dalle fiamme degli incendi, molte volte ammuffiti e imputriditi o mandati in polvere dai tarli, ma ricomposti ogni volta pezzo per pezzo: i tetti di strati di scorza di cipresso pressata che vengono rifatti ogni sessant'anni, i tronchi dei pilastri e delle travature, le pareti di tavole, i



soffitti di bambù, i pavimenti ricoperti di stuoie (gli immancabili tatami, unità di misura della superficie degli interni).

Nella visita agli edifici plurisecolari di Kyoto, il cicerone segnala ogni quanti anni si provvede a sostituire questo o quel pezzo della costruzione: la caducità delle parti dà risalto all'antichità dell'insieme. Sorgono e cadono le dinastie, le vite umane, le fibre dei tronchi; ciò che perdura è la forma ideale dell'edificio, e non importa se ogni pezzo del suo supporto materiale è stato tolto e cambiato innumerevoli volte, e i più recenti odorano di legno appena piallato. Così il giardino continua a essere il giardino disegnato cinquecento anni fa da un architetto-poeta, anche se ogni pianta segue il corso delle stagioni, delle piogge, del gelo, del vento; così i versi d'una poesia si tramandano nel tempo mentre la carta delle pagine su cui saranno via via trascritti va in polvere.

Il tempio di legno segna l'incrocio di due dimensioni del tempo: ma per arrivare a capirlo dobbiamo allontanare dalla mente parole come «l'essere e il divenire», perché se tutto si riduce al linguaggio della filosofia del mondo da cui siamo partiti, non valeva la pena fare tanta strada. Ciò che il tempio di legno ci può insegnare è questo: per entrare nella dimensione del tempo continuo, unico e infinito la sola via è passare attraverso il suo contrario, la perpetuità del vegetale, il tempo frammentato e plurimo di ciò che s'avvicenda, si dissemina, germoglia, si dissecca o marcisce.

Più dei templi pieni di statue, dall'alta struttura a pagoda, mi attraggono le costruzioni basse e gli interni guerniti solo di stuoie, che corrispondono di solito a edifici profani, ville o padiglioni, ma anche in qualche caso a templi o santuari che invitano a una meditazione astratta, a una concentrazione scorporata. Così è il tempio detto Padiglione d'Argento, agile costruzione in legno a due piani in riva a un laghetto, con una sola statua (la Kannon, incarnazione femminile del Budda) in un ambiente per la meditazione zen chiamato Sala dello Svuotamento dell'Anima. Così il tempio Manju-in, che un incompetente come me giurerebbe che è zen e invece non lo è: un tempio che pare una villa, dalle molte basse sale quasi vuote, coi tatami, i vasi dell'ikebana (che di questa stagione presentano rami di pino e camelie, strelitzie e camelie, e altre

combinazioni autunnali), poche e discrete le statue, e tanti piccoli giardini tutt'intorno.

Il tempio di legno tocca la sua perfezione quanto più è spoglio e disadorno lo spazio in cui ti accoglie, perché bastano la materia in cui è costruito e la facilità con cui lo si può disfare e rifare uguale a prima a dimostrare che tutti i pezzi dell'universo possono cadere a uno a uno ma che c'è qualcosa che resta.

## I mille giardini

Un sentiero di lastre di pietra irregolari si snoda lungo tutta l'estensione della villa imperiale di Katsura. A differenza d'altri giardini di Kyoto fatti per la contemplazione immobile, qui l'armonia interiore si raggiunge seguendo passo a passo il sentiero e passando in rassegna le immagini che si presentano alla vista. Se altrove il sentiero è solo un mezzo e sono i luoghi a cui esso porta che parlano alla mente, qui è il percorso la ragione essenziale del giardino, il filo del suo discorso, la frase che dà significato a ogni sua parola.

Ma quali significati? Il sentiero al di qua del cancello è fatto di lastre lisce e al di là di ciottoli grezzi: è il contrasto tra la civiltà e la natura? Là il sentiero si biforca in un braccio dritto e in uno storto; il primo si blocca a un punto morto, il secondo va avanti: è una lezione sul modo di muoversi nel mondo? Ogni interpretazione lascia insoddisfatti; se c'è un messaggio, è quello che si coglie nelle sensazioni e nelle cose, senza tradurle in parole.

Le pietre che affiorano in mezzo al muschio sono piatte, staccate l'una dall'altra, disposte alla distanza giusta perché chi cammina se ne trovi sempre una sotto al piede a ogni passo; ed è proprio in quanto obbediscono alla misura dei passi, che le pietre comandano i movimenti dell'uomo in marcia, lo obbligano a un'andatura calma e uniforme, ne guidano il cammino e le soste.

Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro; il giardino è stato predisposto in modo che di passo in passo lo sguardo incontri prospettive diverse, un'armonia diversa nelle distanze che separano il cespuglio, la lampada, l'acero, il ponte ricurvo, il ruscello.

Lungo il percorso lo scenario cambia completamente molte volte, dal fogliame fitto alla radura cosparsa di rocce, dal laghetto con la cascata al laghetto d'acque morte; e ogni

scenario, a sua volta, si scompone negli scorci che prendono forma appena ci si sposta: il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini.

La mente umana possiede un misterioso dispositivo, capace di convincerci che quella pietra è sempre la stessa pietra, sebbene la sua immagine - per poco che spostiamo il nostro sguardo - cambi di forma, di dimensioni, di colore, di contorni. Ogni singolo e limitato frammento dell'universo si sfalda in una molteplicità infinita: basta girare intorno a questa bassa lampada di pietra ed essa si trasforma in un'infinità di lampade di pietra; il poliedro traforato, maculato di licheni, si sdoppia e si quadruplica e sestuplica, diventa un oggetto completamente diverso a seconda del lato che si trova sotto il tuo sguardo, a seconda se t'avvicini o t'allontani.

Le metamorfosi che genera lo spazio si aggiungono a quelle generate dal tempo: il giardino - ognuno degli infiniti giardini - cambia col passare delle ore, delle stagioni, delle nuvole nel cielo. Gli imperatori che idearono Katsura predisposero piattaforme di canne di bambù per assistere in aprile alla fioritura dei fiori di pesco, o all'arrossarsi delle foglie degli aceri in novembre, costruirono quattro padiglioni da tè, uno per stagione, che s'affacciano ognuno su un paesaggio ideale in un momento dell'anno; ogni paesaggio ideale d'una stagione ha un'ora del giorno o della notte che è il suo momento ideale. Ma le stagioni sono quattro e le ore ruotano tra mezzogiorno e mezzanotte. Il tempo coi suoi ritorni allontana l'idea dell'infinito: è un calendario di momenti esemplari, che si ripetono ciclicamente e che il giardino cerca di fissare in un certo numero di luoghi.

E lo spazio, allora? Se c'è una corrispondenza tra i punti di vista e i passi, se ogni volta che s'avanza il piede destro o sinistro sulla pietra successiva s'apre una prospettiva stabilita da chi progettò il giardino, allora l'infinità dei punti di vista si restringe a un numero finito di vedute, ognuna staccata da quella che la precede e da quella che la segue, caratterizzata da elementi che la contraddistinguono dalle altre, una serie di modelli precisi che rispondono ognuno a una necessità e a un'intenzione. Ecco cos'è il sentiero: un congegno per moltiplicare il giardino, certamente, ma anche per sottrarlo alla vertigine dell'infinito: le pietre lisce che compongono il

sentiero della villa di Katsura sono in numero di 1716 - questa cifra, che ho trovato in un libro, mi pare verosimile, considerando due pietre su mezzo metro per una lunghezza complessiva di mezzo miglio -, dunque il giardino si percorre in 1716 passi e lo si contempla da 1716 punti di vista. Non c'è ragione per lasciarci prendere dall'angoscia: quel ciuffo di bambù lo si può vedere da un certo numero di prospettive diverse, non più e non meno, variando il chiaroscuro tra i fusti ora più spaziati ora più fitti, provando sensazioni e sentimenti distinti a ogni passo, una molteplicità che ora mi pare di poter padroneggiare senza venirne soverchiato.

Il camminare presuppone che a ogni passo il mondo cambi in qualche suo aspetto e pure che qualcosa cambi in noi. Perciò gli antichi maestri della cerimonia del tè decisero che per giungere al padiglione dove il tè sarà servito, l'invitato percorra un sentiero, sostì su una panca, guardi gli alberi, attraversi un cancello, si lavi le mani in un bacile scavato in una roccia, segua il cammino tracciato dalle pietre lisce fino alla semplice capanna che è il padiglione del tè, alla sua porta bassa bassa, dove tutti si devono inchinare per entrare. Nella sala, solo stuoie per terra, uno sgabello con tazze e teiera di fattura sopraffina, un vano nella parete - il tokonoma - dove viene esposto un oggetto squisito, o un vaso con due rami in fiore, o un dipinto, o un foglio vergato di calligrammi. E' limitando il numero delle cose intorno a noi che ci si prepara ad accogliere l'idea d'un mondo infinitamente più grande. L'universo è un equilibrio di pieni e di vuoti. Parole e gesti nel versare il tè schiumante devono avere intorno spazio e silenzio, ma anche il senso del raccoglimento, del limite.

L'arte del più grande maestro della cerimonia del tè, Sen-no Rikyu (1521-1591), sempre ispirata alla massima semplicità, s'esprime anche nel progettare giardini intorno alle case del tè e ai templi.

Gli avvenimenti interiori si presentano alla coscienza attraverso movimenti fisici, gesti, percorsi, sensazioni inattese.

Un tempio vicino a Osaka aveva una vista meravigliosa sul mare. Rikyu fece piantare due siepi che nascondevano completamente il paesaggio, e vicino ad esse fece collocare una vaschetta di pietra.

Solo quando un visitatore si chinava sulla vaschetta per

prendere dell'acqua nel cavo delle mani, il suo sguardo incontrava lo spiraglio obliquo tra le due siepi, e gli si apriva la vista del mare sconfinato.

L'idea di Rikyu probabilmente era questa: chinandosi sulla vasca e vedendo la propria immagine rimpicciolita in quel limitato specchio d'acqua, l'uomo considerava la propria pochezza; poi, appena sollevava il viso per bere dalla mano, lo coglieva il bagliore dell'immensità marina e acquistava coscienza d'essere parte dell'universo infinito. Ma sono cose che a volerle spiegare troppo si sciupano: a chi lo interrogava sul perché della siepe, Rikyu si limitava a citare i versi del poeta Sogi:

Qui, un po' d'acqua. Laggiù tra gli alberi il mare!

("Umi sukoschi. Niwa ni izumi no! Ko no ma ka na!").

## La luna corre dietro alla luna

C'è nei giardini zen di Kyoto una sabbia bianca a grossi grani, quasi una ghiaia, che ha la dote di riflettere i raggi della luna. Al tempio Ryonnji, questa sabbia, rastrellata dai monaci in solchi dritti paralleli o in cerchi concentrici, forma un piccolo giardino intorno a cinque gruppi irregolari di basse rocce. Al tempio del Padiglione d'Argento, invece, la sabbia è disposta in un monticello tondeggiante, isolato, a tronco di cono, e s'allarga in una distesa rastrellata a onde regolari. Più in là s'estende un movimentato giardino d'arbusti e alberi, intorno a un laghetto dall'aspetto selvatico. Nelle notti di plenilunio tutto il giardino è illuminato dal luccichio argentato della sabbia. Il Padiglione d'Argento l'ho visitato solo di giorno, e con la pioggia; ma quel ghiaino bianco intriso d'acqua sembrava restituire la luce lunare immagazzinata; una sorta di somiglianza speculare con la sorgente di quella luce pareva custodita da quelle forme affioranti nel bianco, da quel vulcano inzuppato come una spugna, sotto le traiettorie delle gocce che venivano giù diritte come raggi di luna, sulle tracce diritte del rastrello che un monaco ridisegna ogni mattino.

L'amore per la luna si sdoppia spesso in amore per il suo riflesso, come a sottolineare in quel lume riflesso la vocazione per i giochi di specchi. Delle quattro case da tè della villa Katsura di Kyoto, del XVI secolo, una per ogni stagione, diversamente esposte e caratterizzate da paesaggi diversi, quella autunnale è situata in modo da vedere la luna al momento in cui sorge e goderne il riflesso sul laghetto.

Questo fascino della duplicazione, proprio dell'immagine lunare, è probabilmente all'origine d'una poesia d'un curioso poeta della prima avanguardia del Novecento giapponese, TarufōInagachi. Anche in una traduzione parola per parola, questa poesia sembra lasciarci intuire (come in un riflesso, appunto) qualcosa del suo scatto fantastico. S'intitola La luna in tasca.

«Una sera, la luna cammina per la strada portando se stessa

nel taschino. Sul pendio le si è sciolto il laccio d'una scarpa. La luna si china ad allacciare la scarpa e le cade di tasca la luna, che si mette a rotolare veloce per la via asfaltata bagnata dalla pioggia improvvisa. La luna corre dietro alla luna, ma la distanza cresce, per l'accelerazione di gravità della luna che rotola. E la luna perde se stessa nella nebbia azzurra giù in fondo al pendio».



## La spada e le foglie

Al Museo Nazionale di Tokyo c'è un'esposizione d'armi e armature dell'antico Giappone. La prima impressione è che gli elmi, le corazze, gli scudi, gli spadoni avessero come primo intento non quello di difendere o di colpire ma il fare spavento, l'imporre un'immagine terrorizzante agli avversari.

Le maschere di guerra si contorcono in smorfie crudeli e minacciose sotto gli elmi sormontati da corna da pinne, da ali grifagne, sulle corazze sontuose che gonfiano il torace tutto fiocchi e spunzoni.

Chi come me a frequentare le armerie rinascimentali d'Occidente prova il giulivo distacco epico d'un lettore di poemi cavallereschi (la grande cavalcata della sala delle armature al Metropolitan Museum di New York è per me una delle meraviglie del mondo) qui per la prima volta pensa a questi oggetti non come a fantasiosi giocattoli ma in vista del messaggio che volevano trasmettere in situazione, cioè come oggi si guarderebbe un carro armato su un campo di battaglia. La mia reazione è immediata: mi metto a scappare.

Percorro sale e sale di vetrine in cui sono esposte nude lame di spada, o specie di sciabole ricurve, di lucido ferro temprato, affilatissime, senza impugnatura, posate ognuna su un tovagliolo bianco. Lame e lame e lame che a me paiono tutte uguali, eppure sono accompagnate ognuna da etichette con lunghe didascalie. Capannelli di gente sostano davanti a ogni vetrina, osservano spada per spada con occhi attenti e ammirati.

I più sono uomini; ma è domenica, il museo è affollato di famiglie; a contemplare le spade ci sono anche donnette, bambini. Cosa ci vedono in quei coltellacci sguainati? Cosa li affascina? La mia visita all'esposizione si svolge quasi a passo di corsa; il luccicare dell'acciaio trasmette una sensazione più auditiva che visiva, come rapidi sibili taglienti nell'aria. I drappi bianchi m'ispirano un raccapriccio chirurgico.

Eppure so bene che l'arte della spada è in Giappone

un'antica disciplina spirituale; ho letto i libri sul buddismo zen del Dr' Suzuki; ricordo che il perfetto Samurai non deve mai fermare la sua attenzione sulla spada dell'avversario, né sulla propria, né sul colpire, né sul difendersi, ma deve solo annullare il proprio io; che non è con la spada ma con la non-spada che si vince; che i maestri forgiatori di spade raggiungono l'eccellenza della loro arte attraverso l'ascesi religiosa. So bene tutto: ma altro è leggere una cosa nei libri, altro è capirla nella vita.

Pochi giorni dopo eccomi a Kyoto: passeggio per i giardini che furono percorsi da poeti squisiti, da imperatori filosofi, da monaci eremiti. Tra i ponticelli ricurvi sui ruscelli, i salici piangenti che si specchiano sugli stagni, i prati di muschio, gli aceri dalle foglie rosse a forma di stella, ecco che mi tornano alla mente le maschere guerriere dalle smorfie spaventevoli, l'incombere di quei guerrieri giganteschi, il filo tagliente di quelle lame.

Guardando le foglie gialle che cadono nell'acqua mi ricordo d'un apologo zen che solo ora forse mi sembra di capire.

L'allievo d'un grande fabbro di spade pretendeva d'aver superato il maestro. Per provare quanto le sue lame erano affilate, immerse una spada in un ruscello. Le foglie morte portate dalla corrente passando sul filo della spada venivano tagliate in due di netto. Il maestro immerse nel ruscello una spada forgiata da lui. Le foglie correvano via evitando la lama.

## I bigliardini della solitudine

La scritta Pachinko in caratteri latini indica a Tokyo e in ogni città del Giappone le sale dei flippers o bigliardini elettrici, che si distinguono da quelli americani ed europei perché verticali, disposti in fila uno attaccato all'altro, e ci si gioca stando seduti.

A giudicare dal numero dei locali e dalla frequenza di pubblico a tutte le ore, si direbbe che il pachinko sia oggi la grande passione giapponese. Le sale sono decorate di colori d'arcobaleno, dentro e fuori, illuminate da tubi al neon e lampadine colorate che s'accendono e si spengono. Le musicchette diffuse dagli altoparlanti sono intonate a questo sfarzo visivo. Ma se non fosse per l'aggressività cromatica e acustica non ci accorgeremmo che si tratta d'un locale di divertimento, a vedere queste file di persone sedute su sgabelli ognuna di fronte alla sua vetrinetta verticale come a un posto di lavoro, gli occhi fissi agli scatti del congegno luccicante, manovrando i pulsanti con gesti d'automa. L'impressione che se ne ha è quella d'un reparto di fabbrica, o d'un ufficio tutto dispositivi elettronici, nel pieno del suo orario d'attività.

Da noi i flippers dei bar e anche quelli delle sale apposite sono quasi sempre circondati da capannelli di giovani, terreno di sfide e scommesse e sfottiture reciproche. Qui l'impressione è d'una affollata solitudine, nessuno sembra conoscere nessuno, ognuno è intento al suo gioco, guarda fisso nel suo saettante labirinto e ignora il vicino di destra come quello di sinistra, ognuno è come murato in una sua cella invisibile, isolato in una sua ossessione o condanna.

Di pachinko se ne trovano un po' dappertutto, nei diversi centri della policentrica Tokyo come nelle diverse periferie, ma soprattutto nei quartieri della vita notturna. In mezzo ai night-club, alle pizzerie dai colori italiani, agli spogliarelli, ai bar, ai porno-shop (la parola porno viene adattata alla pronuncia giapponese), all'odore d'anguilla cruda o fritta nell'olio di soia, nel cuore di questo mondo chiassoso i pachinko s'aprono come

metallici giardini d'una assorta concentrazione individuale.

I frequentatori sono per lo più uomini, d'ogni età; ma al mattino, quando le insegne dei quartieri di divertimento sono spente, solo gli arcobaleni dei pachinko restano illuminati e un nuovo pubblico s'impadronisce dei bigliardini: le buone massaie con la sporta della spesa. Donne di mezza età o vecchiette, soprattutto, coi chimono dai colori cangianti, coi grossi fiocchi sulla schiena, cogli zoccoli sulle calze bianche, si siedono davanti alle macchinette, posano al loro fianco la sporta da cui sporgono i sedani e le patate dolci, e svelte svelte, come se manovrassero una macchina da cucire o un telaio elettrico, dedicano ai rimbalzi delle biglie un'attenzione calma e compiaciuta.

La vita notturna di Tokyo si espande per diversi quartieri: Ginza, Shibuya, Shinjuku, dal più elegante al più popolare. Quasi si direbbe che mezza metropoli non ha altro scopo che di divertire l'altra metà.

I ristoranti dove si mangia il granchio sono sormontati da insegne che potrebbero essere viste come straordinarie opere di pop-art: un granchio gigantesco che occupa tutta la facciata della casa muovendo le zampe e le chele in tutte le articolazioni e sollevando ritmicamente gli occhi protuberanti. Ma le facciate più fastose le hanno i caffè, considerati il non-plus-ultra dell'occidentalità. E cosa c'è di più occidentale d'un castello inglese? Ecco dunque che i caffè - di solito a due o più piani - hanno una facciata che raffigura un maniero medievale e portano nomi che per creare un'atmosfera inglese indulgono a ridondanze come «The Mansion House».

Il miracolo di cui a Tokyo tutti parlano e non finiscono di stupirsi è che questa metropoli sovrappopolata abbia una percentuale minima di delinquenza, che la violenza sia rara, e le donne possano uscire sole a qualsiasi ora anche in questi quartieri senza essere molestate (se non da qualche ubriaco).

Vero è che la vita notturna finisce presto; a mezzanotte tutti i locali chiudono perché così prescrive la legge di questo paese che l'austerità l'ha praticata sempre. (Restano aperti solo i locali classificati come «club privati», cioè molto cari). Il problema dei trasporti fa il resto. Già alle dieci di sera i locali

si sfollano, night-club e pizzerie, cinema e pachinko, perché gran parte del pubblico abita in lontani sobborghi e ha due ore di viaggio da fare, non deve perdere l'ultima metropolitana o l'ultimo treno e deve andare a dormire per tempo per affrontare domattina all'alba altre due ore di treno per andare a lavorare.

## Eros e discontinuità

Qualche riflessione sulle stampe erotiche giapponesi. La figura umana vi figura formata da tre elementi ben distinti:

1. i visi concentrati, assorti in una specie di sguardo interiore;

2. i corpi dai contorni tracciati con linee distese e nette e dalle superfici senza colore evocano una pelle chiara e una carne soffice, senza muscoli, - senza differenza tra uomo e donna;

3. gli organi sessuali rappresentati con una tecnica molto più minuziosa, una resa tridimensionale (disegnati con molte linee e colori oscuri) che riesce a mostrare tutto: peli, grandi labbra, talora anche l'interno del sesso femminile, e il membro maschile come un viscere turgido; uno stacco stilistico dall'insieme del disegno che rivela negli organi sessuali una natura completamente diversa, indipendente dal resto della persona, e una selvaggia ferocia.

La discontinuità di questi aspetti è sottolineata dal fatto che i corpi sono parzialmente drappeggiati con indumenti o coperte, nascondendo dettagli del groviglio di membra che s'allacciano e si sovrappongono, per cui la prima operazione della nostra «lettura» tutt'altro che istantanea è quella di riconoscere a quale persona appartiene questo o quell'arto.

Un tale eclettismo stilistico sembra fatto apposta per rendere la compresenza nell'amore fisico di fattori estetico-emozionali molto diversi che agiscono simultaneamente.

## Il novantanovesimo albero

Le storie d'ogni tempio e d'ogni palazzo s'intrecciano con le vicende dinastiche e le predicazioni delle sette buddiste. Dati un po' piatti e difficilmente memorizzabili arrivano ai miei orecchi dalla voce di guide e ciceroni. Eppure, prima che lo studente che mi fa da interprete le condensi in una frase intellegibile ma povera di richiami emotivi, quelle storie sono state riferite in un racconto affascinato, caloroso, esclamativo dall'autista del taxi, che purtroppo non parla che il giapponese.

Il taxi che è stato messo a disposizione dell'ospite durante il suo soggiorno a Kyoto è guidato da un ometto tondo e dinamico e ridanciano, il signor Fuji, che stacca dal cambio la mano inguantata di bianco (i taxisti giapponesi portano sempre guanti bianchi) per indicare punti delle località attraversate che richiamano episodi famosi, e sottolinearli con gesti d'entusiasmo. E' lui che sa tutto della storia di questa antica capitale, delle corti che qui e nella vicina Nara soggiornarono per dodici secoli; è lui l'enciclopedia dell'erudizione locale, ma anche l'aedo, il rapsodo d'un mondo scomparso, sepolto sotto lo spesso involucro del presente.

Il taxi attraversa un'ininterrotta periferia di parcheggi, supermercati, magazzini, pompe di benzina le cui sigle note s'affacciano tra caratteri indecifrabili, capannoni di fabbriche, campi di base-ball, file di negozi, mercati d'auto usate, sale di bigliardini elettrici. Solo gli aceri che fanno spuntare dove meno ci s'aspetta le loro foglie rosse, solo qualche tetto dalle tradizionali ali concave ricordano che il Giappone è un paese «diverso».

Tutt'a un tratto il signor Fuji trasale, indica un punto invisibile tra le antenne della televisione e dice che là mille anni fa sorgeva una reggia o che un poeta passeggiava sulla riva d'un lago. L'abisso che si spalanca tra le scene evocate e ciò che si vede ora non sembra turbarlo: il nome collega lo spazio col tempo, quel punto su una mappa sconvolta resta depositario del mito.

La storia che racconta ora tratta d'un imperatore innamorato d'una dama bellissima e altera, che abitava laggiù (dietro quella stazione di servizio?). Per metterlo alla prova la dama disse che egli doveva venire cento volte a dichiararle il suo amore, e solo alla centesima lei avrebbe acconsentito. L'imperatore tornava da lei ogni giorno, muovendo dal suo lontano palazzo (al di là di quel gasometro?), e ogni giorno piantava un albero davanti alla casa della bella sdegnosa. Arrivò così a piantare novantanove alberi. Ancora una visita, e la bella sarebbe stata sua...

A quel punto, dimostrata la costanza dei suoi sentimenti, certo ormai della vittoria a portata di mano, l'imperatore decise di ritirarsi, di rinunciare, e non si fece più vedere. Gli alberi crebbero in un bosco, il Bosco dei Novantanove Alberi, come è chiamato ancor oggi.

Lo sguardo spazia su un orizzonte di cemento e asfalto. Ma il taxi ha imboccato una stradetta tra cortili pieni di casse. Ecco, c'è un albero, un enorme verde altissimo albero di specie sconosciuta, di foglia multipla e minuta. Un vecchio cartello avverte trattarsi dell'ultimo superstite del Bosco dei Novantanove, forse proprio il novantanovesimo, a dimostrare che la geografia del sublime ieri, cara al signor Fuji, ha davvero un rapporto con quella del prosaico oggi, e ancora le radici piantate in un terreno d'investimenti a fondo perduto alimentano i rami che contemplano un mondo di bilanci tutti in attivo, d'operazioni che non si possono chiudere in perdita.



# Messico

## La forma dell'albero

In Messico, vicino a Oaxaca, c'è un albero che si dice abbia duemila anni d'età. E' noto come «l'albero del Tule». Avvicinandomi, sceso da un torpedone di turisti, prima ancora che l'occhio distingua, è come una sensazione minacciosa che mi prende: come se da quella nuvola o montagna vegetale che si profila nel mio campo visivo venisse l'avvertimento che qui la natura, a lenti passi silenziosi, è intenta a mandare avanti un suo piano che non ha nulla a che fare con le proporzioni e dimensioni umane.

Sto già per dare un'esclamazione di meraviglia confrontando la mia visione col concetto d'albero che finora mi è servito a unificare tutti gli alberi empirici che ho incontrato, quando m'accorgo che quello che sto guardando non è l'albero famoso ma un altro della sua stessa schiatta cresciuto non lontano, certo un po' più giovane e un po' meno mastodontico, dato che la guida non ne parla. Mi volto: l'albero del Tule propriamente detto me lo vedo lì all'improvviso come fosse spuntato in quel momento. Ed è un'impressione tutta diversa da quella che m'andavo preparando. L'estensione quasi sferica della chioma che sovrasta la spropositata ampiezza del tronco fa apparire l'albero quasi tozzo. La mole s'impone all'occhio prima che l'altezza.

«L'albero del Tule» misura quaranta metri d'altezza, dice la guida, quarantadue metri di perimetro. Il suo nome botanico è *Taxodium distichum*, il nome messicano sabino.

Appartiene alla famiglia dei cipressi ma non somiglia affatto ad un cipresso; è un po' come una sequoia, se questo può servire a dare un'idea. L'albero sovrasta una chiesa dell'epoca coloniale, Santa Maria del Tule, bianca con fregi geometrici rossi e blu, come in un disegno infantile. Le fondamenta della chiesa rischiano d'essere sgretolate dalle radici dell'albero.

Visitando il Messico ci si trova ogni giorno a interrogare rovine e statue e bassorilievi preispanici, testimonianze d'un

inimmaginabile «prima», d'un mondo irriducibilmente «altro» dal nostro. Ed ecco, qui c'è un testimonio che ancora vive e che già viveva prima della Conquista, anzi prima ancora che si succedessero sugli altipiani olmechi e zapotечи e mixtechi e aztechi.

Al Jardin des Plantes di Parigi ho sempre guardato con meraviglia lo spaccato d'un tronco di sequoia pressapoco della stessa età, esposto come un compendio della storia universale: i grandi fatti storici da duemila anni a questa parte sono segnati su piccole placche in rame inchiodate ai cerchi concentrici del legno databili alle epoche corrispondenti. Ma mentre quello è il relitto d'una pianta morta, questo, l'albero del Tule, è un essere vivo, che appena dà segno di fatica nel trasportare linfa alle foglie. (Per supplire all'aridità della terra, lo alimentano con iniezioni d'acqua alle radici). Certo è il più vecchio essere vivente che mi sia capitato d'incontrare.

Scanso i turisti giapponesi che camminando a ritroso o rannicchiandosi cercano di far entrare il colosso nei loro obiettivi, m'avvicino al tronco, gli giro intorno per scoprire il segreto d'una forma vivente che resista al tempo. E la mia prima sensazione è quella d'un'assenza di forma: è un mostro che cresce - si direbbe -senz'alcun piano, il tronco è uno e molteplice, come fasciato da colonne d'altri tronchi minori che sporgono addossati al mastodontico fusto centrale o se ne distaccano quasi volessero farsi credere radici aeree calate giù dai rami come ancore per ritrovare la terra, mentre invece sono proliferazioni delle radici terrestri cresciute verso l'alto. Il tronco sembra unificare nel suo perimetro attuale una lunga storia d'incertezze, geminazioni, deviazioni. Come scafi che non riescono a prendere il largo, sporgono dal tronco travature orizzontali mozzate mille anni fa mentre stavano dando vita a una biforcazione della pianta e che hanno perso ogni memoria di quella loro prima intenzione, per diventare corte protuberanze gibbose. Da gomiti e ginocchi di rami sopravvissuti al crollo in epoche remote, continuano a staccarsi rami secondari anchilosati in una scomoda gesticolazione. Nodi e ferite hanno continuato a dilatarsi proliferando gli uni in bitorzoli e concrezioni, protendendo le altre i loro margini lacerati, imponendo la loro singolarità come il sole attorno al quale s'irradiano le generazioni delle cellule. E sopra tutto

questo, inspessita, incallita, cresciuta su se stessa, la continuità della scorza che rivela tutta la sua stanchezza di pelle decrepita e insieme l'eternità di ciò che ha raggiunto una condizione così poco vivente da non poter più morire.

Vuol dire che il segreto del durare è la ridondanza? Certo è ripetendo innumerevoli volte i propri messaggi che l'albero si garantisce contro il continuo incombere d'accidenti mortali sulle singole sue parti, e così riesce a imporre e a perpetuare la sua struttura essenziale, l'interdipendenza di radici e tronco e chioma.

Ma qui siamo oltre la ridondanza: ciò che mi preoccupa mentre giro intorno all'albero del Tule è la disponibilità della morfologia a cambiare i propri ruoli, è lo sconvolgimento della sintassi vegetale: radici che salgono verso l'alto, segmenti di rami diventati tronco, segmenti di tronco nati dalla gemma d'un ramo. Eppure il risultato, visto a distanza, è sempre ancora un albero, - un super-albero - con radici tronco chioma al posto giusto - super-radici, super-tronco, super-chioma -, come se la sintassi sconvolta si ristabilisse a un livello superiore.

E' attraverso un caotico spreco di materia e di forme che l'albero riesce a darsi una forma e a mantenerla? Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada? Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine. Ora l'albero del Tule mi smentisce, vuol convincermi del contrario.

L'intervista all'albero è ora che dovrebbe cominciare, ma già i turisti giapponesi hanno scattato i loro vani fotogrammi e hanno smesso di formicolare intorno al gigante. Anch'io devo riprendere il mio posto nel torpedone che riparte per le rovine mixteche di Mitla.

## Il tempo e i rami

Sempre a Oaxaca, un altro albero messicano straordinario, ma questo di stucco dipinto, in una chiesa domenicana del Seicento. E' una decorazione in rilievo della volta della chiesa di Santo Domingo, sul motivo dell'albero genealogico di Cristo, l'albero di Jesse (Jesse, padre di Davide, dalla cui stirpe, secondo i profeti, doveva nascere il Messia), un motivo che nella storia dell'arte s'identifica spesso con quello dell'Albero della Vita (nel qual caso parte da Adamo e collega Caduta e Redenzione attraverso la continuità del legno dell'Albero e della Croce).

Un tronco sottile e ritorto nasce dal corpo d'un personaggio che giace supino e si ramifica ricoprendo circolarmente la volta con un armonico intrico di volute vegetali, da cui si staccano personaggi in rilievo come grappoli dal tralcio (la pianta porta anche grappoli veri e propri, e pampini, il che ci autorizza a riconoscerla per una vite). I personaggi spiccano colorati sull'intonaco bianco: re con corone d'oro, vescovi con la mitria, guerrieri con armature ed elmi impennacchiati come pupi siciliani, gentiluomini con ampi colletti secenteschi. Di figure femminili pare ce ne siano solo un paio, di cui una è monaca. La vetta dell'albero, cui tutte le fronde convergono, regge, contornata da teste d'angeli, la Madonna col bambino.

Identificare i personaggi non è facile: se questo vuol essere veramente un «albero di Jesse» allora forse il capostipite coricato è Davide, e uno dei re sarà Salomone. Ma le figure sono stereotipate e atemporali nel loro abbigliamento tra medievale e barocco, e anche l'ordine è probabilmente arbitrario: nei Vangeli la genealogia di Cristo va di padre in figlio secondo una linea unica, mentre qui il tronco ritorto collega direttamente la figura della radice a quella della vetta e tutti gli altri personaggi spuntano a varia altezza sui rami laterali come generazioni di fratelli. Sempre che l'andatura rampicante della pianta di vite non porti a leggere la successione in un modo più libero, seguendo un tracciato

serpeggiante.

Secondo alcune guide invece, la figura alle radici sarebbe San Domenico e quelle sui rami glorie dell'ordine domenicano (ma non dovrebbero portare tutti panni ecclesiastici, allora?) la cui fede converge sulla grazia divina. Quale che sia l'interpretazione iconologica esatta, il senso del disegno arboreo è chiaro e d'un'efficacia visiva immediata: si tratta di collegare un punto di partenza a un punto d'arrivo, entrambi sacri e necessari, attraverso un'esuberanza di forme di vita che comunque rispondono anch'esse a un disegno armonico, secondo l'intenzione della provvidenza divina o dell'arte umana che vuole rappresentarla.

La profusione barocca delle fronde è una ridondanza apparente, perché il messaggio trasmesso sta proprio in questa profusione, e non si può omettere o aggiungere una foglia né una figura né un grappolo. Ossia, chi siano e come si chiamino i personaggi del rilievo di stucco importa fino a un certo punto: quello che conta è ciò che attraverso di loro si compie.

L'albero del Tule, prodotto naturale del tempo, e l'albero di Jesse, prodotto del bisogno umano di dare una finalità al tempo, sono solo in apparenza riconducibili a uno schema comune. Incontrandoli nella stessa giornata del mio itinerario turistico, sento tendersi tra loro la distanza tra il caso e il disegno, la probabilità e la determinazione, l'entropia e il senso della storia.

Più che all'albero di Jesse, un albero genealogico che volesse rendere veramente quel processo di procreazioni e di morti che è la sopravvivenza umana dovrebbe somigliare a un albero vero con le sue ramificazioni contorte e disarmoniche, i suoi moncherini, il suo secco e il suo verde, le potature del caso e della storia, il suo spreco di materia vivente. Anzi, dovrebbe somigliare proprio all'albero del Tule, dove non è chiaro cos'è radice e cos'è tronco e cos'è ramo.

Ma gli alberi genealogici sono sempre semplificazioni a posteriori secondo una linea privilegiata, di solito la successione d'un titolo o d'un nome. In certi castelli francesi, al banco delle cartoline illustrate vendono degli alberi genealogici dei Re di Francia, perché i turisti possano orientarsi nelle complicate vicende di cui quei luoghi sono stati testimoni. Dal comune ceppo dei Capeti si diramano i fusti dei

Valois da una parte e dei Borboni dall'altra, con i vari Angoulême e Orléans come ramificazioni secondarie, in uno schema arboreo quanto mai asimmetrico e forzato.

Un albero genealogico veritiero dovrebbe allargare le proprie ramificazioni tanto verso il presente quanto verso il passato, perché a ogni matrimonio dovrebbe figurare il saldarsi di due piante, e ne verrebbe un groviglio intricatissimo che s'espanderebbe da tutte le parti, per troncarsi nella irregolare frangia delle estinzioni. Un cespuglio le cui ramificazioni ora s'espandono ora si contraggono, perché in una data area geografica le famiglie tornano a mescolarsi a ogni sposalizio, sempre le stesse. La forma dell'albero sarebbe ripristinata risalendo verso le radici del genere umano, come per l'Adamo ed Eva dell'iconologia cristiana? Per l'antropologia contemporanea queste radici sono da ricercare sempre più lontano, a distanza di milioni d'anni, e sparse per i continenti. (Quella che sembra avvicinarsi è la fine, il troncarsi di tutti i rami uno per uno o tutti insieme, l'incombere della catastrofe demografica, alimentare, tecnologica... )

## La foresta e gli dèi

A Palenque, gli altissimi templi a scale si staccano dallo sfondo della selva che li sovrasta con fitti alberi ancora più alti, ficus dai tronchi multipli come radici, aguacates dalle lucide foglie, valanghe di rampicanti, piante pendule, liane. La foresta sembra stia per inghiottirsi quelle colossali vestigia della civiltà maya; anzi, è già da molti secoli che le ha inghiottite, ed esse sarebbero sepolte sotto una verde montagna vivente e proliferante se non fosse per le affilate lame degli uomini che, da quando quei templi sono stati scoperti, combattono giorno per giorno l'assalto della vegetazione e permettono alle costruzioni di pietra d'affiorare dal soffocante intrico di rami e di virgulti.

I bassorilievi che gli antichi Maya scolpirono nella pietra rappresentano, attraverso figure di dèi, d'astri, di mostri, il ciclo della vegetazione del mais. Questo almeno è quanto spiegano i libri; quel che possiamo constatare a prima vista sono connessioni di segni fogliati o fioriti o fruttiformi, una vegetazione di ornamenti che lussureggia intorno a ogni sagoma vagamente antropomorfa o zoomorfa, trasformandola in un viluppo aggrovigliato. Dunque, qualsiasi cosa significhino, sono sempre forme vegetali che i Maya fissano nella pietra: in fondo a ogni discorso c'è lo scorrere della linfa nelle piante; un rapporto quasi di specularità si è stabilito tra la pietra scolpita e la foresta. Il groviglio vegetale s'infittisce anche nella mia testa stordita dal sole e dalle vertigini a salire e a scendere quelle gradinate scoscese, e tra le ramificazioni d'argomenti mi sembra ogni tanto d'intravedere una ragione decisiva, che un attimo dopo scompare.

I bassorilievi e la foresta si definiscono e commentano a vicenda; il linguaggio di pietra racconta e ragiona il processo vitale che lo circonda e lo determina. Ma che senso ha dire la parola «foresta» quando la foresta è lì, presente, incombente? Se è «foresta» la parola che è scritta nelle figure degli dèi-mostri scolpiti, allora i templi nella foresta non sono che una



gigantesca tautologia che la natura cerca giustamente di cancellare come superflua. Ecco che le cose si ribellano al destino d'essere significate dalle parole, rifiutano quel ruolo passivo che il sistema dei segni vorrebbe imporre loro, riprendono il posto usurpato; ecco sommergono i templi e i bassorilievi, tornano a inghiottire il linguaggio che aveva cercato d'affermare la propria autonomia e d'erigersi sulle proprie fondamenta come una seconda natura. I bassorilievi istoriati di serpenti e piume e foglie spariscono invasi da nidi di serpenti e di uccelli e da intrichi di liane: invano il linguaggio aveva sognato di costituirsi in sistema e in cosmo: l'ultima parola spetta alla natura muta.

Questa potrebbe già essere una bella conclusione, ma lo stesso corso di pensieri potrebbe anche portare a un punto d'arrivo opposto. La foresta può accanirsi contro i templi quanto vuole; la pietra non si lascia corrodere dall'imputridirsi della mucillagine vegetale, le figure in cui si leggono i nomi degli dèi non si lasciano cancellare dai licheni e dai funghi. Da quando il linguaggio esiste, la natura non può abolirlo: esso continua ad agire nonostante tutto, in un suo ambito separato, che l'impeto convulso delle cose non scalfisce. I nomi degli dèi e gli dèi senza nome si fronteggiano in una guerra che non può avere né vinti né vincitori.

Ma se io attribuisco alla foresta un'intenzione aggressiva, se vedo le radici e le liane agire, assaltare, aggirare il nemico, non faccio altro che proiettare la mitologia dei bassorilievi sulla vegetazione di linfa. Il linguaggio (ogni linguaggio) costruisce una mitologia, e questo modo d'essere mitologico coinvolge anche ciò che si credeva esistesse indipendentemente dal linguaggio. Da quando il linguaggio fa la sua comparsa nell'universo, l'universo assume il modo d'essere del linguaggio, e non può manifestarsi se non seguendone le regole. Da quel momento le radici e le liane fanno parte del discorso degli dèi, da cui si dirama ogni discorso. Le gesta fatte di nomi e verbi e conseguenze e analogie hanno coinvolto gli elementi e le sostanze prime. I templi che custodiscono le origini del linguaggio in cima alle scalinate di pietra o in fondo a cripte sotterranee hanno imposto il loro dominio sulla foresta.

Ma oggi, siamo sicuri che gli dèi parlino ancora il

linguaggio della foresta, dai loro templi in rovina? Forse gli dèi che comandano il discorso non sono più quelli che ripetevano il racconto, terribile ma mai disperato, del susseguirsi di distruzione e rinascita in un ciclo senza fine. Altri dèi parlano attraverso di noi, consapevoli che tutto ciò che finisce non ritorna.

# Iran

## Il mihrab

Una cornice rilevata, sormontata da un architrave con un fregio traforato come un pizzo; al suo interno, un fregio incavato che corre sugli stipiti, con arabeschi in bassorilievo sopra i quali, sul lato orizzontale in alto, si stacca una riga di fluente scrittura, come sospesa. Tutto è dello stesso colore chiaro; la materia è stucco.

Sotto, viene avanti un timpano a sesto acuto, incorniciato da un archivolt scanalato, sostenuto da sottili colonne, gremito di caratteri scolpiti. Ai margini, ogni ritaglio di superficie è fitto d'ornamenti, intarsiato di pieni e di vuoti, poroso come una spugna. Le colonne e l'ogiva in positivo del timpano incorniciano, su uno sfondo incavato e minutamente scolpito, l'ogiva in negativo d'un arco a sesto acuto, sormontato da un alto architrave, traforato anch'esso; e qui bisognerebbe tornare a usare tutte le parole di prima, per descrivere dettagli simili in scala rimpicciolita e con diversi effetti d'aggrovigliamento e affollamento. E dentro questo arco interno a tutti gli archi, cosa si vede? Niente: il muro nudo.

Sto cercando di descrivere un mihrab del XIV secolo nella Moschea del Venerdì a Ispahan. Il mihrab è la nicchia che nelle moschee indica la direzione della Mecca. Ogni volta che visito una moschea, mi fermo davanti al mihrab e non mi stanco di guardarlo. Quello che m'attira è l'idea d'una porta che fa di tutto per mettere in vista la sua funzione di porta ma che non s'apre su nulla; l'idea d'una cornice lussuosa come per racchiudere qualcosa d'estremamente prezioso, ma dentro alla quale non c'è niente.

Nella Moschea dello Sceicco Lotfollah il mihrab (del XVII secolo), in una parete tutta ricoperta di maiolica indaco e turchese, sotto una campata ogivale con al centro una finta finestra ogivale di piastrelle chiare percorse da una fioritura geometrica di linee a spirale, è una cavità - sempre ogivale - che s'apre nello spessore del muro, splendente di maiolica azzurra e oro, ornata in tutta la sua superficie con disegni

d'archi - esagonali, questi -, e con una volta composta di tanti alveoli a nido d'ape, cellette senza pavimento che si sovrappongono a strati. E' come se il mihrab, suddividendo il proprio spazio limitato e raccolto in una molteplicità di mihrab sempre più piccoli, aprisse la sola via possibile per raggiungere l'illimitato.

Intorno, la scrittura scorre bianca sulle mattonelle azzurre, lasciando lo spazio coi suoi calligrammi ritmati da sbarre parallele, curve vibrato come fruste, picchiettature di tratti obliqui o puntiformi, lanciando i versetti del Corano verso l'alto e verso il basso, a dritto e a rovescio, in avanti e all'indietro, lungo tutte le dimensioni visibili e invisibili.

Dopo essere rimasto un bel pezzo a contemplare il mihrab, mi sento in dovere di giungere a una qualche conclusione. Che potrebbe essere questa: l'idea di perfezione che l'arte insegue, la sapienza accumulata nella scrittura, il sogno di appagamento d'ogni desiderio che si esprime nello sfarzo degli ornamenti, tutto rimanda a un solo significato, celebra un solo principio e fondamento, implica un solo ultimo oggetto. Ed è un oggetto che non c'è. La sua sola qualità è quella di non esserci. Non gli si può nemmeno dare un nome.

Vuoto, nulla, assenza, silenzio sono tutti nomi carichi di significati troppo ingombranti per qualcosa che non vuol essere nessuna di queste cose. Non lo si può definire a parole: il solo simbolo che lo rappresenta è il mihrab. Anzi, per esser più precisi: è quel qualcosa che si rivela non esserci nel fondo del mihrab.

Questo avevo creduto di capire in quel mio lontano viaggio a Ispahan: che la cosa più importante al mondo sono gli spazi vuoti. Le volte a nido d'ape delle cupole della Moschea dello Scià Abbas; la cupola bruna della Moschea del Venerdì che si regge su una successione d'archi di misura decrescente, calcolati secondo una sofisticata aritmetica per saldare la base quadrata al cerchio che regge la calotta; gli iwan, i grandi portali quadrangolari dalla volta arcuata: tutto qui conferma che la vera sostanza del mondo è data dalla forma cava.

Il vuoto ha le sue fantasie, i suoi giochi: la «sala della musica» del palazzo Ali Qapù è rivestita sulle pareti e sulla volta d'un involucro di gesso traforato color ocra in cui sagome

d'ampolle o di liuti sono intagliate in negativo, come una collezione d'oggetti ridotti alla propria ombra o alla propria idea senza corpo.

Certe forme del tempo sono fatte per andar d'accordo con certe forme dello spazio: l'ora del tramonto in primavera con la Medresseh detta «della Madre dello Scià»: settecentesco giardino chiuso, bianco di maiolica e verde di piante e di vasche, su cui s'affacciano grandi vani rialzati, vuoti, decorati da fasce di piastrelle in cui l'agilità della grafia si compone nell'impassibilità degli smalti. Visitando la Medresseh, vedendo la tranquilla familiarità con cui gli abitanti di Ispahan vivono questo luogo e quest'ora, penso che piacerebbe anche a me occupare il soppalco d'una di quelle nicchie spaziose, come l'uomo là che siede a gambe ripiegate e legge, o gli altri che stanno chiacchierando, o come quello che s'è sdraiato e dorme, o uno che mangia pane in lamine sottili e insalata: invidio il gruppo che sta ascoltando un mollah, come fossero i discepoli di Socrate, tutti accoccolati intorno a un tappeto, o i ragazzi che usciti da scuola aprono su un altro tappeto i libri e i quaderni per i compiti.

Forse una città che è stata fatta seguendo una felice disposizione dei pieni e dei vuoti si presta a essere vissuta con felice disposizione di spirito anche in tempi di dispotismo megalomane: questo è il pensiero che mi veniva passeggiando nell'animazione della sera per la piazza famosa di Ispahan, guardando le moschee dalle cupole azzurre e color rame, le case d'uguale altezza dalle terrazze comunicanti, le ampie volte del palazzo di Abbas il Grande e del bazar.

Sono passati alcuni anni. Quelle che m'arrivano ora dall'Iran sono immagini tutte diverse: senza spazi vuoti, gremite di folla, di grida e gesti scanditi, abbuiate dal nero dei mantelli che s'estende in ogni dove, cariche d'una tensione fanatica senza tregua né respiro.

Niente di tutto questo avevo visto scrutando nel mihrab.

## Le fiamme in fiamme

Il fuoco si conserva nel sacrario del tempio zoroastriano, chiuso a chiave. Solo il mobet ha la chiave e può entrare; durante il rito la fiamma è visibile attraverso l'inferriata.

Il tempio è una villetta moderna, in un modesto giardino, a Yazd, città ai margini del deserto, nel centro dell'Iran. Il mobet è un giovane indiano parsi di Bombay (da più di mille anni i Parsi in India hanno tenuto in vita l'antichissima religione dei loro antenati fuggiti dalla Persia dopo la conquista islamica); bello, fiero, con un'aria un po' di sufficienza; il camice bianco che indossa, il berrettino bianco che ha in testa, il velo bianco che gli copre la bocca per evitare che il fuoco sacro sia contaminato dall'alito umano gli danno l'aspetto d'un chirurgo. Con la paletta ravviva la fiamma; aggiunge qualche pezzo di legno di sandalo nel braciere. Recita le preghiere ad Ahura Mazda con una dizione salmodiante, che comincia in un sussurro e sale via via fino alle note più acute; s'interrompe, tace, batte un colpo su una campana che risuona con alte vibrazioni.

Alla sua voce s'alternano le litanie delle donne raccolte nel tempio col capo coperto da manti colorati e corti, intente a leggere nei loro libriccini: preghiere in lingua moderna o comunque comprensibile oggi, mentre il mobet prega nella lingua dell'Avesta, in cui si conservano le stratificazioni più arcaiche del ceppo indoeuropeo.

E' per raccogliere un'eco delle origini mitiche della parola che sono venuto fin qui, tra gli ultimi depositari d'un discorso tramandato identico nella lettera e nell'accento per migliaia d'anni?

O è per vedere se qualcosa distingue da tutti gli altri fuochi i fuochi che si suppone brucino dai tempi di Ciro, di Dario, d'Artaserse, riattizzati da un'ininterrotta successione di braci mai lasciate spegnere, custoditi nascostamente durante i milletrecento anni di dominio dell'Islam, alimentati con legna di sandalo stagionato e spaccato seguendo sempre le stesse

regole, in modo da produrre una fiamma limpida, senz'ombra di fumo?

Il mio viaggio in Iran si svolge durante l'ultimo periodo del regno dello Scià, il quale Scià perseguita molte categorie di persone, ma non la minoranza dei fedeli della religione mazdeana (quelli che noi chiamiamo zoroastriani o zarathustriani, o, più approssimativamente, «adoratori del fuoco»). Contrastando il predominio del clero musulmano-sciita, la dinastia Pahlevi (già dall'avvento al trono del padre di questo Scià) si è dichiarata laica e tollerante verso le religioni minoritarie; così la logica capricciosa degli equilibri politici ha ridato libertà al culto di Ahura Mazda, che non solo nell'esilio indiano ma anche in queste regioni appartate della Persia aveva continuato per secoli ad essere praticato in segreto, attorno a fuochi tenuti sempre accesi sulle montagne e nelle case.

Con la cautela di chi vive fra gli infedeli, i Mazdeani continuano a tenere il fuoco chiuso a chiave, visibile solo dietro una grata. Ma sempre, anche quando le are fiammeggiavano alte sulle scalinate monumentali della Persepoli di Dario, il vero sacrario del fuoco era una stanza senza finestre, aerata solo da fessure, inaccessibile ai raggi del sole. Là le fiamme nutrite di tronchi di sandalo stagionati fino a perdere ogni residuo dei succhi terrestri, mille volte estinguendosi e mille volte rinascendo dalle proprie ceneri, si purificavano dalle scorie del male che inquinano tutti gli elementi e gli astri e le piante e le bestie e soprattutto l'uomo. Il fuoco sacro splende nel buio: non deve mescolare la sua luce con la luce del giorno esposta a ogni contaminazione. E forse a profanarlo bastano gli sguardi umani, se si posano sul fuoco con indifferenza, come fosse una cosa alla stregua di qualsiasi altra cosa: come i miei sguardi, d'uomo che invano si sforza di recuperare un significato agli antichi simboli in un mondo che consuma tutto ciò che vede e ode. Il vero fuoco è il fuoco nascosto: è per imparare questo che sono venuto fin qui?

Alla ricerca degli zoroastriani di Yazd, ieri pomeriggio abbiamo percorso avanti e indietro uno sterminato quartiere semideserto, tra muri ciechi di terra e paglia o di mattoni d'argilla cruda, terrazzi sui bassi tetti piatti da cui occhieggia qualche ragazza, crocchi di vecchie sedute intorno a una soglia



angusta o sotto una rozza nicchia in cui arde una candela. La religione delle donne si riconosce dallo scialle con cui si coprono il capo; in questo quartiere i colorati sono più numerosi dei neri. Attraverso una porta, un androne, un seguito di cortili comunicanti, abbiamo raggiunto una bassa sala dove ardono molte candele davanti a delle fotografie di morti: una specie di cappella, un luogo di culto privato; il fuoco, il famoso fuoco, è annunciato solo da queste fievoli fiammelle. Il passante cortese che, interpellato per strada, ci ha condotto fin qui, dà spiegazioni che si perdono per mancanza d'una lingua in comune; è pure disposto ad accompagnarci fino al tempio principale, ma per mostrarci che è chiuso e che lui può solo indicarcelo attraverso il cancello: un padiglione anonimo moderno. Domandando in giro, apprendiamo che per l'indomani sono attesi gli operatori d'una televisione straniera, per girare la celebrazione d'un rito.

All'ufficio locale della televisione di stato, cui ci rivolgiamo, un funzionario con cinque ritratti dello Scià appesi al muro o incorniciati sulla scrivania (lo Scià in trono, a cavallo, con la moglie, coi figli, a colori, in bianco e nero) ci trova i contatti per poter assistere alla ripresa.

Eccomi dunque ammesso al tempio, dopo aver indossato anch'io un berrettino bianco ed essermi tolto le scarpe (i capelli e le suole sono i veicoli di contaminazione da cui ci si deve più guardare), ma tutto quel che vedo mi sembra ancora tanto distante. Distante da cosa? Cosa sono venuto a cercare tra i fedeli di Ahura Mazda, primo dio che si sia rivelato agli Indoeuropei come supremo principio trascendente? Cosa può significare per me quella sagoma barbata e fiancheggiata da due grandi ali che si ripete dappertutto, dai bassorilievi della reggia di Dario a Persepoli alle modeste suppellettili moderne di questa saletta? E' una schematica figura umana di profilo, dalla lunga barba riccioluta e capelli uguali alla barba sormontati da un cappello cilindrico: tiene in mano un cerchio ed è a sua volta circondato da un cerchio più grande, da cui s'aprono due grandi ali forse d'aquila e delle elitre o antenne che forse sono fulmini; solo il busto della figura è visibile, fino alla vita, incorniciato dal cerchio alato come un aviatore installato nella carlinga d'un primordiale ordigno volante. Verrebbe naturale di credere che si tratti d'Ahura Mazda in

persona, ma certo non cadrò in un errore tanto grossolano, perché so che di un dio invisibile e onnipresente non possono darsi immagini (così come anche Ahura Mazda è solo un modo di dire, non un nome): sarà tutt'al più un'emanazione divina, che discende dal cielo sul capo degli Imperatori, oppure un archetipo celeste della loro maestà, e che noi invece potremmo intendere come librata sopra di noi, benedizione da invocare o modello da raggiungere.

Insomma, Ahura Mazda resta lontano, anche in questo tempio con le luci al neon, le seggiole di metallo verniciate di bianco, il sacerdote biancovestito molto contento d'officiare davanti alle telecamere. Pochi gli ornamenti appesi alle pareti: un quadro che rappresenta Zarathustra nello stile delle oleografie popolari orientali, uno specchio, un calendario in cui l'emblema del barbuto con le ali campeggia sul tricolore iraniano.

La sola immagine possibile d'Ahura Mazda è il fuoco: senza forma, senza limiti, che riscalda e divora e si propaga, nell'agilità delle sue lingue abbaglianti che cambiano colore a ogni istante: il fuoco che languisce nella lenta agonia della brace, si occulta sotto la cenere grigia, e d'improvviso rinasce, solleva le sue ali appuntite, riprende impeto, si slancia in una fiammata violenta. Non mi resta che fissare il bagliore della fiamma che si leva dal braciere nascosto, guardare gli uomini e le donne che pregano il fuoco e cercare d'immaginarli come essi lo vedono. Con attrazione e con paura, così come lo vedo io? Certamente: come forza amica, condizione necessaria della nostra esistenza, ma l'attrazione che la vista delle fiamme esercita è più istantanea d'ogni ragionamento, è istintiva come lo spavento che essa incute in quanto forza nemica, di distruzione, di morte. E più in là ancora essi vedono nel fuoco un elemento incompatibile con tutto ciò che è obbligato a sottostare alla vicenda della vita e della morte, un modo d'essere assoluto, tanto che l'associano all'idea della purezza ideale. Forse perché l'uomo può credere di padroneggiarlo ma non può toccarlo? perché in esso nessun essere vivente può vivere? E' puro ciò che è intoccabile dall'uomo? E' puro ciò che esclude da sé la vita? ciò che vive spogliandosi da ogni corpo o involucro o supporto? E se la purezza è nel fuoco, come si può purificare il fuoco? Bruciandolo? E' un fuoco messo a fuoco

questo cui i Mazdeani recitano le loro preghiere? una fiamma data alle fiamme?

Le stelle continuano a bruciare e ribruciare il loro combustibile per i secoli dei secoli. Il firmamento è fatto di bracieri che s'attizzano e si spengono, supernovae incandescenti, giganti rosse che si smorzano a poco a poco, relitti inceneriti di nane bianche.

Anche la terra è una palla di fuoco che dilata la crosta dei continenti e dei fondali oceanici. L'universo è un incendio. Cosa avverrà quando tutta la legna di sandalo degli atomi si sarà volatilizzata nei crogiuoli delle stelle? quando le ceneri delle ceneri si consumeranno in una vampa di calore impalpabile? quando i roghi delle galassie si ridurranno a opachi vortici di fuliggine?

Come concepire un fuoco che si mantiene acceso dall'inizio dei tempi e che non si spegnerà mai?

Il mondo che io abito è governato dalla scienza, e questa scienza ha un fondamento tragico: il processo irreversibile che conduce l'universo a decomporsi in una nube di calore. Dei mondi vivibili e visibili resterà solo un pulviscolo di particelle che non ritroveranno più una forma, in cui non si distinguerà nulla da nulla, il vicino e il lontano, il prima e il poi. Qui tra i fedeli di Ahura Mazda, nel fuoco custodito al buio che il mobet risveglia e culla al suono della sua voce salmodiante, mi viene mostrata la sostanza dell'universo che si manifesta soltanto nella combustione che la divora senza tregua, la forma dello spazio che si espande e si contrae, il rombo e il crepitio del tempo. Il tempo è come il fuoco: ora si slancia in vampate impetuose, ora cova sepolto nel lento carbonizzarsi delle ere, ora serpeggia e si dirama in zig-zag fulminei e imprevedibili, ma sempre punta verso il solo suo fine: consumare ogni cosa e consumarsi. Quando l'ultimo fuoco si spegnerà, anche il tempo sarà finito; è per questo che gli zoroastriani perpetuano i loro fuochi? La cosa che mi sembra d'essere sul punto di capire è questa: dolersi che la freccia del tempo corra verso il nulla non ha senso, perché per tutto ciò che c'è nell'universo e che vorremmo salvare, il fatto d'esserci vuol dire proprio questo bruciare e nient'altro; non c'è altro modo d'essere che quello della fiamma.

Chissà se nell'Avesta potrei trovare una formula che

esprima questi pensieri? Ora come ora, ricorrendo alla mia memoria occidentale, mi basta la battuta d'un poeta. A chi gli diceva: «Se un incendio stesse distruggendo la tua casa, qual è la cosa che t'affretteresti a portare in salvo?» Jean Cocteau rispose: «Il fuoco».

## Le sculture e i nomadi

A Persepoli, mi trovo a salire la scala monumentale insieme a due file di persone incolonnate: quella dei turisti in comitiva e quella dei dignitari dalla barba e dai capelli a boccoli, con in capo cilindriche acconciature fatte di penne, al collo massicce collane a mezzaluna, sandali ai piedi sotto le toghe pieghettate, e talora un fiore in mano. La prima folla è fatta di carne e ossa e sudore, la seconda di pietra scolpita. Lasciando che la prima s'allontani sotto il sole accecante, m'affianco all'altra, adeguo al loro calmo passo il mio, m'immedesimo a quell'andare ininterrotto di figure contgnose sulla grigia superficie delle lastre di pietra, a quell'incedere di processioni che si snodano dovunque si posa lo sguardo su per tutti gli scaloni della città, lungo la base di tutte le facciate, scorrendo verso le porte fiancheggiate da leoni alati e la sala dalle cento colonne. La popolazione di pietra ha la stessa statura di quella di carne e ossa, ma se ne distingue per la compostezza e per una rigida uniformità di lineamenti e di vestiario, come se la stessa figura di profilo continuasse a passare e ripassare. Ogni tanto una faccia voltata indietro verso il vicino che segue nella fila, un posarsi a vicenda le mani sul petto o sulle spalle come in uno scambio di profferte d'amicizia introducono nella fissità cerimoniale una nota d'animazione, tanto più calorosa quanto più stereotipata appare la ieraticità del resto del corteo.

La reggia degli Achemenidi a Persepoli è un contenitore che riproduce sulle sue pareti il proprio contenuto di duemilacinquecento anni fa, un'architettura fatta per accogliere una fastosa cerimonia, la quale cerimonia non poteva che ripetere quella che era già lì sempre presente, in ogni aggruppamento e in ogni gesto, nel disporsi e succedersi d'ogni ambasceria e d'ogni drappello, nello sfoggio dei costumi, delle ricchezze e delle armi: la guardia dell'imperatore con lance, archi e turcassi, i portatori di doni delle nazioni con i vasi preziosi e i sacchetti di polvere d'oro.

Nel bassorilievo sulla grande porta, le nazioni sostengono il

trono imperiale, ma questo trono è così leggero che possono reggerlo sulla punta delle dita. O meglio: sopra il grande trono che gli ambasciatori delle nazioni sollevano sfiorandolo sotto le traverse, c'è un trono più piccolo, su cui siede un piccolo imperatore fiancheggiato da uno schiavo con lo scacciamosche e sormontato da un baldacchino, e sopra ancora si libra l'emblema d'Ahura Mazda o della sua benedizione. Ora si comincia a capire dove vanno tutti quei cortei che convergono sulle porte e i vestiboli e i corridoi d'accesso: più ci si avvicina al centro del potere più si passa dal mastodontico al rimpicciolito, all'assottigliato, all'astrazione, al vuoto. Forse questa reggia è l'utopia dell'impero perfetto: una grande scatola vuota per accogliere le ombre del mondo, una sfilata di figure di profilo, piatte, senza spessore, attorno a un trono vuoto e senza peso.

Altre scene affollate si svolgono a pochi chilometri di là, su una scoscesa parete di roccia nella gola di Naqshi-Rustam, ma queste sono battaglie con cavalli che calpestano nemici disarmati, armature minacciose di guerrieri schierati in campo, prigionieri fatti schiavi e gravati da pesi, trionfi e spartizione di bottino. Furono i re sassanidi a far scolpire queste rocce per celebrare le proprie imprese, più di cinquecento anni dopo la distruzione di Persepoli, immediatamente sotto alle tombe dei loro antichi predecessori achemenidi: Dario, Serse, Artaserse, Dario II, sepolti dietro quattro severe facciate come di palazzi scolpite su un alto gradino del dirupo. La composta, assorta maestà di Persepoli è scomparsa: qui domina l'orgoglio, la bellicosità, l'affermazione della propria superiorità sul nemico, lo sfoggio dell'opulenza. E' un'umanità a cavallo che perpetua le proprie giornate: l'epopea degli assalti al galoppo, l'apoteosi della regalità equestre, il boato delle trombe, la nuvola di polvere e il rimbombo degli zoccoli sul suolo: tutto questo è registrato nelle forme affioranti dalla roccia. Un elegante Sciapur I tutto fronzoli e monili alza il braccio e la spada d'in sella d'un robusto cavallo ai cui piedi s'inginocchia il vinto Valeriano, imperatore dei Romani, le braccia tese e tremanti, lo sguardo sbigottito. Prima ancora, Ahura Mazda in persona porge ad Ardescir I il diadema dell'investitura da cui pendono lunghi

nastri sottili. Per la prima volta il dio è visibile: ed è un cavaliere di pari statura del re sassanide, abbigliato con eguale sfarzo, montato su un cavallo altrettanto forzuto.

Al ritorno, il mio cammino incrocia quello d'una tribù di nomadi in marcia. Donne scalze, dai vestiti sgargianti, mandano avanti a urla e a bastonate una fila d'asinelli. Sulla groppa degli asinelli si tengono in equilibrio una gallina, un cane, un agnello a cavalcioni; altri reggono bisacce dalle cui tasche s'affacciano agnellini e bambini neonati. L'ultimo ciuchino arranca con in groppa una vecchia strega sbraitante, seduta di traverso, con un bastone in mano: tutta l'energia motrice che spinge la carovana sembra emani da questa vecchia. Segue un armento di capre, poi una mandria di cammelli; un cammellino bianco candido trotta tra le zampe della madre. La sfilata si dirige verso un accampamento di tende nere. E' la stagione in cui le tribù di queste popolazioni nomadi, di lingua turca, attraversano le steppe del Fars; dopo aver svernato sulle rive del Golfo Persico, risalgono come tutti gli anni verso il Caspio. Gli uomini, a differenza delle donne, sono vestiti come cittadini; attendono sulla soglia delle tende, salutano gli stranieri con un Salam! e li invitano a bere il tè. Delle donne alcune all'arrivo degli estranei nascondono il viso e ridono nel bianco e nero degli occhi; una di loro versa acqua da un otre di pelle di capra; un'altra impasta la farina. Al suolo sono i famosi tappeti tessuti dai loro telai. Da secoli i nomadi scorrono per questi aridi territori tra il Golfo Persico e il Caspio senza lasciare traccia dietro di sé fuor che le impronte nella polvere.

In una stessa giornata non ho fatto che incontrare sulla mia strada folle umane in marcia: file di persone fissate per sempre nella roccia e altre file che si spostano in transito perpetuo. Entrambe abitano spazi diversi dal nostro: le une s'incorporano nel compatto mondo minerale, le altre sfiorano i luoghi ignorando i nomi della geografia e della storia, percorrendo itinerari non segnati sulle carte, come le migrazioni degli uccelli. Dovessi scegliere tra i due modi d'essere, avrei da valutare a lungo i pro e i contro: vivere in funzione del segno indelebile da marcare, trasformandosi nella propria figura incisa sulla pagina di pietra, oppure vivere identificandosi col

ciclo delle stagioni, con la crescita delle erbe e dei cespugli, col ritmo degli anni che non può fermarsi perché segue il ruotare del sole e delle stelle. In un caso e nell'altro è la morte che si vuole sfuggire. In un caso e nell'altro è l'immutabilità che si vuole raggiungere. Per gli uni la morte può essere accettata purché della vita si salvi il momento che durerà per sempre nel tempo uniforme della pietra; per gli altri la morte scompare nel tempo ciclico e nell'eterno ripetersi dei segni zodiacali. In un caso o nell'altro, qualcosa mi trattiene; non trovo il varco in cui potrei introdurmi per accodarmi alla fila. Solo un pensiero mi fa sentire a mio agio: i tappeti. E' nella tessitura dei tappeti che i nomadi depositano la loro sapienza: oggetti variegati e leggeri che si stendono sul nudo suolo dovunque ci si ferma a passare la notte e si arrotolano al mattino per portarli via con sé insieme a tutti i propri averi sulla gobba dei cammelli.



## Nota

La prima edizione di Collezione di sabbia pubblicata da Garzanti nel 1984 terminava con questa Nota redatta da Italo Calvino ma non firmata:

Gli scritti contenuti nelle parti I, II e III sono stati pubblicati tutti sul quotidiano «la Repubblica» negli anni dal 1980 al 1984, a eccezione dei seguenti: Collezione di sabbia, in «Corriere della Sera», 25 giugno 1974; Com'era nuovo il Nuovo Mondo, commento parlato per una trasmissione della Rai-tv, dicembre 1976; L'enciclopedia d'un visionario, in «Fmr», n' 1, marzo 1982.

La IV parte, La forma del tempo, comprende pagine sul Giappone e sul Messico, del 1976, in parte pubblicate sul «Corriere della Sera» e in parte inedite, e pagine sull'Iran, inedite, dagli appunti d'un viaggio del 1975.